وارث علوی

فکشن کی تنقید کا المیہ

فکشن کی تنقید کا المیہ

وارث علوی

فکشن کی تنقید کا المیہ

(تنقید)

وارث علوی

ISBN 969-8379-23-1

پہلی پاکستانی اشاعت: ۲۰۰۰ء

زیرِ اہتمام
آج کی کتابیں

کمپوزنگ اور صفحہ سازی: عامر انصاری
طباعت: ایجوکیشنل پریس، پاکستان چوک، کراچی

سٹی پریس بک شاپ

316 مدینہ سٹی مال، عبداللہ ہارون روڈ، صدر، کراچی 74400
فون: 5213916 - 565-0623 (92-21)
ای میل: aaj@digicom.net.pk

شمس الرحمٰن فاروقی کے نام

مقطعے میں آ پڑی ہے سخن گسترانہ بات

(۱)

فکشن پر لکھی گئی تنقیدوں کو پڑھ کر ایک بار جھلاہٹ کے عالم میں میں نے کہا تھا کہ ایسا ہی لکھنا ہے تو گجراتی ناولوں پر پانچ ہزار صفحات سیاہ کرنے کا حوصلہ رکھتا ہوں۔ یہ محض ڈینگ نہیں دعویٰ ہے۔ ایسی سیاہ کاری کے لیے صرف شوقِ فضول اور جرأتِ پروفیسرانہ چاہیے۔ چاروں طرف ناولوں کے کھیت کے کھیت بکھرے پڑے ہیں۔ اگر نقاد میں متھرا کے چوبوں کی بلانوشی اور ندیدہ پن ہے تو چرنا، جگالی کرنا اور ڈکرانا مشکل نہیں۔ گجراتی کیا، ہر علاقائی زبان میں ناولوں کے سبب گھر کا وہی نقشہ ہے جو کثرتِ اولاد کی وجہ سے مفلوک الحال گھرانوں کا ہوتا ہے: پیدائش زیادہ، صحت خراب اور گھر کی فضا ایسی کہ سوائے بچوں کے کوئی اور پنپ نہیں سکتا۔ تنقید اور تحقیق تو خیر کس بساط میں ہے، آپ ڈراموں کا مسودہ لے کر جائیے، پبلشر ایسی نظروں سے گھورے گا گویا آپ نے لڑکے کی بجائے لڑکی کو جنم دیا ہے؛ اب بہتر یہی ہے کہ اسے دودھ پیتی کر دیں، جو دختر کشی کا ایک طریقہ ہے جس میں دودھ کے بڑے مرتبان میں جنم جلی کو ڈال دیا جاتا ہے۔ ناول لکھا ہے تو وارے نیارے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ چکنے اور پیلے کاغذ، چھوٹی بڑی تقطیع، چار جلدوں میں پھیلے ہوئے یا روزانہ اخبار میں بالاقساط ٹکڑے ٹکڑے مرکھنے ناولوں کا جنم اور اسقاط ہوتا رہتا ہے۔ یہی حال افسانوں کا ہے: بچوں کی طرح ہر تین منٹ میں ایک افسانہ ملک کے کسی نہ کسی کونے میں جنم لیتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اس پھیلاؤ اور فراوانی کے بیچ ناول کے فن پر کیا بیتی؟ کیا آج کے عوامی اور کمرشل کلچر کے دور میں ناول آرٹ کا ایک فارم رہا بھی یا نہیں؟ آندرے مالرو نے تو کہہ دیا کہ ایسی

تحریریں آرٹ نہیں، خراب آرٹ بھی نہیں، محض اینٹی آرٹ ہیں، جن سے ذہنی خلجان اور اعصابی انتشار پیدا ہوتا ہے۔ ساؤل بیلو نے کہا کہ یہ ادب نہیں kitsch ہے۔

تنقید جو ہیروں کو پرکھتی ہے؛ گھاس پھوس کو تولے ماشے میں جو کہا نہیں جاتا، چھکڑے بھر کر چٹھی تھما دی جاتی ہے۔ پالک کے کھیت میں ہر پتّی کے رگ و ریشے کا شمار بیگار ہے تو الگ بات ہے، شوقیہ کون کرے گا؟ لیکن پی ایچ ڈی کے لیے لوگ کیا نہیں کرتے ــــ ادب پڑھنا تک چھوڑ دیتے ہیں۔ کوئی ان سے پوچھے کہ جن بزرگوار پر آپ تحقیق کر رہے ہیں ان سے کون سے تخلیقی کرشمے سرانجام پائے ہیں، تو وہ ان کرداروں کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو ناولوں کے صفحات میں بھی حنوط زدہ ممی تھے اور اب مقالے کے شہرِ خموشاں میں لیٹے تنقید کے دعوائے مسیحائی پر خندہ زن ہیں۔ پریم چند کو گورکی اور انیس کو شیکسپیئر ثابت کرنے والے اتنی بات نہیں سمجھتے کہ ہزار منطق کے زور پر آپ گھر کی جورو کو بالی وڈ کی حسینہ ثابت کر دیں، رہے گی وہ جورو ہی۔ نان خطائی کا مزہ کھانے میں ہے، اور کیک سمجھ کر نہیں، نان خطائی سمجھ کر ہی کھانے میں ہے۔ کیا آپ سمجھتے ہیں کہ پریم چند کے وہ کردار جو "میدانِ عمل" میں کودنے اور "چوگانِ ہستی" میں کھیلنے کے باوجود چوبین رہے، آپ کے تحلیلِ نفسی کے کوچ پر لٹانے اور لبوب وجودیت چٹانے کے بعد چلتے پھرتے ہو جائیں گے؟ ذرا غور سے دیکھیے تو ناول پر تحقیقی مقالہ ناول کی کہانی کو ازسرِ نو بیان کرتا ہے اور کرداروں کی سوانح نگاری کرتا ہے۔ کردار اگر بہت ساتھ نہیں دیتا تو سماج تو ہے۔ ایک معنی میں سماجی ناولوں میں جتنا سماج نظر آتا ہے اتنا تو سماج میں بھی دکھائی نہیں دیتا۔ ایک نقاد نے کہا تھا کہ تاریخ تو گجراتی ناول نگاروں کی کام دھنیو گاے ہے۔ سماجی ناولوں کو دیکھ کر سوال پیدا ہوتا ہے کہ ناول بڑا یا سماج ــــ مجھے تو سماج کی بھینس ہی بڑی دکھائی دیتی ہے۔ بجائے اس کے کہ ناول نگار اپنے فارم کے ذریعے مواد کو قابو میں رکھتا، سماجی مواد نہایت بےڈول طریقے پر ناول میں پھیل گیا ہے۔ بیوہ کی شادی، اچھوت ادھار، جنگِ آزادی، جنگِ عظیم ــــ سب کچھ تقریر، مباحثے، صحافت اور تاریخ کی شکل میں موجود ہے۔ ناول نگار تو کوّے کی مانند بھینس پر بیٹھا ٹھونگیں مارتا ہے۔ ایسا ناول معاشرتی نقاد کا من بھاتا کھاجا ہے۔ وہ کوّے کو اڑا کر خود بھینس پر سوار ہو جاتا ہے اور سماج کی بھینس اب تنقید میں ڈکرانے لگتی ہے۔ تنقید بھی جنگِ

آزادی اور جنگِ عظیم کی تاریخ بنتی ہے۔

ابھی گجراتی ناول نگار تاریخ کی کام دھنیو گائے اور سماج کی بھینس سے نپٹ بھی نہیں پائے تھے کہ گاندھی جی کی بکری نے اپنے تھن ان کے منہ سے بھڑا دیے۔ گاندھی جی نے سابرمتی کے کنارے ایک آشرم کھولا اور ناول نگاروں نے دوسرا آشرم ادب میں کھولا۔ قطرۂ خونِ جگر کی جگہ بکری کے دودھ نے لی اور ایوانِ ادب میں راست بازی اور راست روشی کا وہ چلن ہوا کہ ناولوں میں رنڈی بازی اور شراب نوشی وہی لوگ کرتے تھے جو شکل و صورت کے اعتبار سے ہندوستانی فلموں کے ولن نظر آتے ہوں۔ چندر کانت بخشی نے غلط نہیں کہا کہ ادب کے ذریعے ایک عام گجراتی کو بگاڑنے کا کام کافی بھگی رتھ یعنی مشکل ہے۔

جدیدیت کے رجحان نے گجراتی فکشن سے تاریخ کی کام دھنیو گائے، سماج کی بھینس اور گاندھی جی کی بکری، تینوں کو نکال باہر کیا۔ گجراتی میں ایک کہاوت ہے، بکری نکالتے ہی اونٹ گھس آیا، اور آپ جانتے ہیں کہ اونٹ تجریدی آرٹ کا مکمل نمونہ ہے۔ قدرت نے خطوط اور قوسین سے وہی کام لیا ہے جو تجریدی فنکار لیتا ہے یعنی میڈیم کو موضوع میں بدل دیتا ہے۔ چوں کہ ہم بھی تنقید کے شہسواروں میں سے ہیں، اونٹ کی سواری بھی کی۔ گردن کی رگیں اور کمر کے پٹھے اکڑ گئے۔ یار لوگ دہائیاں دیتے رہے کہ جدید زندگی کے ریگزار میں صرف اونٹ ہی چل سکتا ہے، لیکن یہاں تو جوڑ جوڑ ایسا دکھ رہا تھا کہ سیدھے گھر لوٹے اور بالزاک اور ڈکنس کی بغلی تکیوں جیسی ناولوں کو نکالا، اور اب انھیں پہلو میں رکھے آرام کر رہے ہیں۔

لیکن اردو کے نقاد کو چین کہاں آرام کہاں؛ خصوصاً مجھ جیسے آدمی کو جس نے پیشہ ہی ان مفلوک الحال لوگوں کا اختیار کیا ہے جنھیں سنا ہے کہ جیوجنتو کے پالن ہار جین دھرم کے لوگ پیسے دے کر کھٹمل بھری چارپائیوں پر سلاتے ہیں تاکہ خون چوسنے والے کھٹملوں کو بھی خوراک ملتی رہے۔ پتا نہیں یہ مبارزت طلبی کا جذبہ ہے یا اذیت پسندی کا کہ ڈھونڈ ڈھونڈ کر ایسی کتابیں لاتا ہوں جن کی ہر سطر کی دراڑ میں اور بین السطور درز میں مرکھنا خیال سمٹے سمٹائے کھٹمل کی طرح بیٹھا ہوتا ہے۔ قلم زندہ دار کی شب اسی مجاہدے میں گزرتی ہے۔

(۲)

وحید اختر فدوی کے متعلق ایک جگہ فرماتے ہیں:

> اب ہر شخص وارث علوی کی طرح عمر کے ہر مرحلے پہ جذبی کے لفظوں میں ناآزمودہ کار کی جرأت کہاں سے لائے کہ ادھر کوئی کتاب سامنے آئی یا کسی کی شاعری اور تنقیدی نظریات مزاج سے ناآہنگ محسوس ہوئے اور اُدھر قلم کی لٹھ لے کر پیچھے پڑ گئے اور دوڑا لیا۔

وحید اختر کی بات سو فیصدی درست ہے۔ انھوں نے بیک وقت میری رگِ حمیت اور دُکھتی رگ کو پکڑا ہے۔ اب آپ سے کیا چھپاؤں، دل کا چور ظاہر کیے دیتا ہوں۔ اپنی ایک ادبی خواہش یہی تھی کہ شرفاے ادب کی مانند ہمارے پاس بھی تنقید کی ایک سفید گھوڑوں والی بگھی ہوتی جو صرف شاعروں کی صد سالہ برسی کے موقع پر اصطبل سے باہر نکلتی اور جس پر ہم مردِ مومن کی طرح بیٹھے فلک الافلاک کی باتیں کرتے اور ایک اداے خاص سے لوگوں کا سلام جھیلتے گزر جاتے۔ لیکن کیا کریں، اپنا اپنا مقدر ہے۔ چارخانے کی تہمد کی طرف نظر کیجیے، ایسی جھرجھری ہو گئی ہے کہ گھوڑے کے پاس کھڑا رہتا ہوں تو وہ بھی چھ ٹانگوں والا دکھائی دیتا ہے۔ تِس پہ رخشِ قلم منھ زور اور تانگا کمر توڑ۔ بھائی چارے کا بھی تو زمانہ نہیں۔ ایک بار خواجہ الطاف حسین حالی کو سوار کرایا تھا؛ اب سنا ہے عالمِ بالا میں بیٹھے مسدس پر نظرِ ثانی کر رہے ہیں۔ وہ دفتر جسے انھوں نے سنڈاس سے بدتر کہا تھا، اس میں شعر و قصائد کے ساتھ ساتھ تنقید کا لفظ بھی شامل کرنا چاہتے ہیں، لیکن نہیں کر پاتے، کہ فدوی کی ولادتِ مسعود کے بعد تنقید وزن سے گرتی رہی ہے۔ اب خواجہ صاحب کو ہم نے اپنے تانگے میں لِفٹ دی تھی تو محض یہ سمجھ کر کہ وہ بھی ہمارے ہی قماش کے آدمی ہیں، یعنی تنقید میں تانگا چلاتے ہیں، لیکن زمانہ بدل گیا تھا۔ اب تو نقاد اپنی کاروں میں مصوتوں اور مصمتوں کے ہارن بجاتے تھے۔ چاروں طرف سے آوازیں آ رہی تھیں کہ راستے سے ہٹو، ہمارے لیے قدغن بن رہے ہو۔ خواجہ صاحب جہاں جائیں قدغن تھے۔ ان کا گھوڑا اخلاقیات کی لید بہت کرتا تھا۔ اِدھر

ہندوستان جمالیات کی راہ چلنا چاہتا تھا اور اُدھر پاکستان الہیات۔ لی۔ پاکستان خواجہ صاحب اس لیے گئے تھے کہ ان کے پاس مسدّس تھا۔ مسدّس لے کر تو سر سید باری تعالیٰ کے سامنے پہنچ گئے۔ حالی نے سوچا کہ اپنے بار میرٹ کے اُدھر ہی ہو آئیں۔ سو پہنچے۔ اب یہ وہ زمانہ تھا جب پاکستان میں اسلام اور شاعری دونوں بیک وقت جوان ہو رہے تھے۔ جوان مولوی لب ترشوار ہے تھے اور نوجوان شاعر لب کھول رہے تھے؛ ایک پر آسمانوں کے اور دوسرے پر رانوں کے راز عیاں ہو رہے تھے۔ ایک کو نسوانی بدن اور دوسرے کو ربّانی وطن چاہیے تھا۔ مُوسل اور مسلمانی کا یہ دوردورہ دیکھا تو خواجہ صاحب بہت سٹپٹائے۔ لوگوں نے بھی دیکھا کہ جب تک پانی پت کا یہ مولانا موجود ہے، حقیقی اور مجازی دونوں معشوقوں سے وصل کے مزے لوٹنا محال ہے۔ حالی پھر مقدمے کی راہ چلتے ہندوستان آئے۔

لیکن اب تو یہاں کی بھی فضائیں بدل چکی تھیں۔ پروفیسر نقاد آرٹی بن چکا تھا، اور پروفیسر کا آرٹی بننا اتنا ہی خطرناک ہے جتنا نوجوان کا مولوی بننا اور مولوی کا شاعر بننا۔ پروفیسر کا کام طالب علموں کے ذہن کی ایسی تربیت کرنا ہے کہ وہ کلاسک کی تفہیم و تحسین کر سکیں؛ جب پروفیسر آرٹی بنتا ہے تو کلاسک کو کلاس کے باہر کھڑا رکھتا ہے۔ چناں چہ جب حالی ماتھے کا پسینہ پونچھتے ہوئے مدرسے پہنچے تو حکم ہوا کہ آخری بنچ پر کھڑے ہو کر مرغا بنیے۔ وہاں کیا دیکھتے ہیں کہ پریم چند بھی انگوٹھے پکڑے کھڑے ہیں۔ پوچھا، "یہ کاہے کی سزا ہے؟" منشی جی بولے، "لیٹ پہنچے نا!"

حالی وہاں سے بھی بھاگے۔ سانس پھول گیا تھا۔ کان پر ہاتھ رکھ کر کہتا ہوں، صاحب! ترس آیا مجھے ان پر۔ تانگے میں بٹھلایا۔ یچوں یچوں تانگا چلتا رہا اور میں آگے بیٹھا پیچھے مڑ کر انھیں حوصلہ دیتا رہا۔ ان کی اخلاقیات کی تائید میں جنسیات کا ایسا دفتر باز کیا، اور ان کے عشق کی تفسیر میں فسق کے ایسے ایسے نکات بیان کیے کہ کیا دیکھتا ہوں کہ تانگے کا دروازہ ٹوٹا ہوا بل رہا ہے، پائیدان جھکولے کھا رہا ہے، سڑک کے بیچ مفلر گرا پڑا ہے اور الطاف حسین پانی پتی کا دور دور تک کوئی نشان نہیں۔ بیڑی جلا کر سر کھجاتے ہوئے سوچنے لگا: "کعبے کو صنم خانے سے پاسباں ملیں گے تو کعبے کا یہی حال ہو گا۔"

اتنے میں کیا دیکھتا ہوں کہ افسانہ نگاروں کا ایک جم غفیر چلا آ رہا ہے ــــ پریم چند، منٹو، کرشن چندر، بیدی، عصمت، غلام عباس، اور نہ جانے کون کون۔ میں نے کہا، "اے داستاں سرایانِ باغِ اردو، کیا بپتا پڑی ہے؟" آواز آئی، "سنا نہیں تم نے؟ راج بلراج پیدا ہو گئے۔" میں نے پوچھا، "تو اس سے کیا ہوا؟" جواب ملا، "ان کے بعد ہمارے صحیفے منسوخ ہوے۔"

مجھے پھر بڑا ترس آیا ان لوگوں پر۔ میں نے کہا، "آپ فکر نہ کیجیے۔ فدوی کا تانگا حاضر ہے۔ میں سبھی کو بخیر و خوبی ٹھکانے لگا دوں گا۔ آئیے منشی جی، تشریف لائیے! پائیدان تو میری تنقید کا ہے ہی نہیں۔ آپ اچک کر بیٹھ جائیے۔ پھر دیکھا جائے گا۔"

دھن پت رائے اپنی دھوتی کو ٹھیک کرتے ہوے آگے بڑھے کہ کیا دیکھتا ہوں کہ خواجہ حالی سامنے کی سمت سے آندھی کی طرح آئے اور چلائے:

"نہ بیٹھنا، نہ بیٹھنا، منشی جی! اس آدمی نے میرے مقدمے پر ایسی باتیں کہیں کہ مجھے لگا کہ میں نے مقدمہ نہیں کوک شاستر لکھا ہے! تو تمھاری تو کیا درگت بنے گی۔ تم تو ناول لکھتے ہو جس میں عورتیں بھی ہوتی ہیں۔ ناول کی بہو بیٹیوں کو اس کی تنقید کے تانگے میں بٹھانا ننگ و ناموس کا منھ کالا کرنا ہے۔ اس سے تو بہتر ہے کہ آپ پروفیسر کی کلاس میں انگوٹھے پکڑیں۔"

سعادت حسن منٹو، جو اس ہنگامے سے دور جیب میں سے ادھا نکال کر چسکیاں لے رہے تھے، یکایک آگے بڑھے اور بھنا کر بولے، "ایک تو راج بلراج نے ہمارا دھڑن تختہ کر دیا اور اوپر سے یہ پانی پت کے مولوی اور بنارس کے منشی خواہ مخواہ کا ٹنٹا فساد کر رہے ہیں۔ میں میاں بیٹھتا ہوں تمھارے تانگے میں۔ میرے افسانوں کی عورتوں پر تمھیں ہاتھ صاف کرنا ہو تو جی کھول کر کرو۔ اب تو مملکتِ خداداد میں بےچاریوں پر درّے پڑ رہے ہیں۔" پھر حالی کی طرف دیکھ کر کہنے لگے، "مولانا! ہم تو تمھارے مقدمے سے بہت آگے نکل چکے ہیں، اب تو ہم پر سرکار مقدمہ چلاتی ہے۔"

یکایک کیا دیکھتا ہوں کہ ایک اسکوٹر میرے تانگے کے پاس آ کر رکتا ہے۔ محمود ہاشمی کلّے میں پان دبائے تمام افسانہ نگاروں کی طرف دیکھتے ہیں، پھر مجھ سے یوں گویا ہوتے ہیں، "مسٹر! اس بھیڑ کو یہاں سے ہٹاؤ اور تم بھی دفان ہو! راج بلراج کی سواری نکل چکی ہے۔" یہ سن کر مجھے بڑا

غصہ آتا ہے۔ میں بھی ڈپٹ کر کہتا ہوں، "جناب! آخر ہم بھی انسان ہیں۔ ہم سے انسانوں جیسا سلوک کیجیے اور افسانوں سے افسانوں جیسا۔"

تانگے کے پہیے پر پیک تھوکتے ہوئے نہایت حقارت سے کہتے ہیں، "مجھے کہنے دیجیے کہ ان دنوں افسانہ، مختصر ہو یا طویل، یہ خالص ادب کے دائرے میں نہیں آتا۔ ادب یا لٹریچر یا آرٹ نام ہے شاعری، مصوّری اور موسیقی کا ـــــ لیکن افسانہ بےچارہ خواہ مخواہ گیہوں کے ساتھ گھن کی طرح ادب کی چکی میں پڑا پس رہا ہے۔"

محمود ہاشمی کا بیان سن کر افسانہ نگار ایک دوسرے کا منہ تکنے لگے۔ منٹو تو لڑکھڑاتے نظر آئے۔ بیدی اپنی پگڑی اور دھن پد رائے اپنی دھوتی سنبھالنے لگے۔ مجھ سے ان لوگوں کی حالت دیکھی نہ گئی، اپنی چارخانے کی تہمد ٹھیک کرتا تانگے پر سے اترا اور غصے ہی غصے میں گھوڑے کی بجائے محمود ہاشمی کے سامنے گھاس ڈال کر بولا، "دیکھو محمود صاحب! ہاشمی ہو کر خواہ مخواہ غزنوی بننے کی کوشش نہ کرو۔ نثر کی کمتری اور شاعری کی برتری کی باتیں اب ازکاررفتہ ہو گئی ہیں۔ اگر نہ بھی ہوئی ہوں تو اس مسئلے پر میں تم لوگوں کی صحبت میں سوچ بچار کرنے کی بجائے مکتبی نقادوں کی کلاس بھرنا زیادہ پسند کروں گا کہ اکاڈمک موضوعات پر اکاڈمک ڈسپلن کے ساتھ ہی غور کرنا چاہیے اور یہ اساتذہ، عصمت جاوید ہوں یا عنوان چشتی، اس ڈسپلن سے واقف ہیں، تم نہیں ہو، کیوں کہ وہ کلاس پڑھاتے ہیں، تمھاری طرح افسانہ نگاروں کو سبق پڑھانے نہیں نکلتے۔ یہ اساتذہ کتنی اچھی بحث کرتے ہیں اور کتنا بور کرتے ہیں۔ تم تو بحث بھی نہیں کرتے اور بور بھی نہیں کرتے، بس اتراتے ہو۔ اور اتراہٹ سے آدمی جزبز ہوتا ہے۔ آدمی کو بہت جزبز نہیں کرنا چاہیے، اس میں تہمد ڈھیلی پڑجاتی ہے اور زبان مادر پدر آزاد ہو جاتی ہے۔"

یہ کہہ کر میں تہمد ٹھیک کرنے لگا اور دادطلب نظروں سے دھن پد رائے کی طرف دیکھا۔ لال پیلے ہو کر بولے، "اچھا بول رہے تھے لیکن یہ آخری جملہ بولنے کیا ضرورت تھی؟" میں نے کہا، "باقی کے جملے تو عنوان چشتی بھی بول سکتے تھے، یہ آخری جملہ ہی تو میرا جملہ اور میرا جملہ ہے۔"

"آپ چاہتے کیا ہیں؟" میں نے محمود ہاشمی سے مخاطب ہو کر کہا، "کیا میں ان تمام افسانہ نگاروں کو کرخنداروں کی گلی میں چھوڑ آؤں؟ مجاز، جوش، فراق کو تو عرصہ ہوا میں وہاں چھوڑ آیا ہوں

کہ فاروقی صاحب بضد ہیں کہ انھیں شہریارانِ سخن اور بانیانِ طرزِ نو کے لیے جگہ خالی کرنی تھی، جس طرح تم راج بلراج کے لیے راستہ صاف کرا رہے ہو۔ کل ڈاکٹر سید عبداللہ کو بھی چھوڑ آیا اسی کوچے میں کہ فاروقی نے ان کے تمام سرٹیفکیٹ چھین کر اعلان کر دیا تھا کہ وہ بھی مردِ جاہل ہیں۔ میں آپ سے پوچھتا ہوں، کیا راج بلراج کے روپ میں ہی افسانے کو راج معمار ملے؟ پریم چند، منٹو، بیدی، یہ سب لوگ جو یہاں کھڑے ہوئے ہیں کیا زندگی بھر تغارے ہی اٹھاتے رہے؟"

محمود ہاشمی نے پہلے تو پان نکالا، ایک مجھے پیش کیا، دوسرا خود چباتے ہوئے بولے، "ادب اور شاعری کی تعریف کرتے ہوئے ہم جن عناصر پر توجہ دیتے ہیں ان میں رمز و کنایہ، سمبل یا امیج وغیرہ کو زیادہ ہی دخل ہے۔"

عجلت میں میں نے پان گھوڑے کو کھلا دیا اور یوں گویا ہوا، "تم لوگوں نے یہ نثر اور شاعری کا کیا گھپلا کھڑا کر رکھا ہے؟ دیکھیے صاحب! لٹریچر اس معنی میں آرٹ ہے ہی نہیں جس معنی میں موسیقی یا مصوری یا مجسمہ سازی آرٹ ہے۔ لٹریچر ایک تحریری چیز ہے اور تحریری ہونے کے ناتے ہی وہ فوک آرٹ یا فوک لور سے بھی الگ چیز ہے۔ لٹریچر کا میڈیم زبان ہے اور اسی سبب سے لٹریچر میں معنی کی بڑی اہمیت ہے جو مثلاً موسیقی اور مصوری میں نہیں۔ شاعری، ناول، اور ڈراما سب لٹریچر کی اصناف ہیں۔ امیج، استعارہ، سمبل، تشبیہ، یہ صرف شاعری سے مختص نہیں بلکہ زبان کے بھی خواص ہیں، جو نثر و نظم کا یکساں میڈیم ہے، اور تخلیقی تخیل کے ذرائع اظہار کے بھی، اور یہ تخیل بھی نثر و نظم میں یکساں کارفرمائی دکھاتا ہے۔ نثر نظم سے مختلف ہے لیکن کسی چیز کا دوسرے سے مختلف ہونا اس سے کمتر ہونے کی دلیل نہیں۔ عورت مرد سے مختلف ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ مرد سے کم تر یا کم تخلیقی یا کم خوبصورت ہے۔ عورت..."

"خاموش!" مولانا حالی چلائے، "جو کچھ کہا وہ کافی ہے۔ مزید تشریح کی ضرورت نہیں۔" میں ہکا بکا انھیں دیکھنے لگا۔ دحسن پد رائے بولے، "پتا نہیں اس کی ہر تان عورت پر کیوں ٹوٹتی ہے؟" مولانا حالی بولے، "تان بھلے ٹوٹے، لیکن مصیبت یہ ہے کہ تان توڑنے کے بعد بھی وہ عورت کو چھوڑتا نہیں۔" میں نے کہا، "دیکھیے صاحب! میں ادب بول رہا ہوں۔ نثر اور نظم کو ہم عورت اور مرد سے مثال دے سکتے ہیں۔"

مولانا چڑ کر بولے، "ہمیں نہیں دینی۔ مثال کے بغیر بھی تمھاری بات واضح ہے۔" میں نے کہا، "لیکن مولانا! نظم و نثر میں جب تک استعارے کے استعمال کے فرق کو مثال کے ذریعے واضح نہ کیا جائے..." عصمت چغتائی جو کافی اکتائی کھڑی تھیں، بیزاری سے بولیں، "بھئی کہنے دو انھیں اپنی بات۔ اور تو کوئی بول نہیں رہا، ان کی بات ہی کو غنیمت سمجھو۔"

"اچھا تو بولو،" مولانا نے اجازت دے دی اور میں یوں گویا ہوا، "استعارہ تو زبان کی اور تخلیقی تخیل کی صفت ہے، یہ نہ سمجھو کہ استعارہ صرف شاعری کا اجارہ ہے۔ اس کا استعمال تو تخلیقی نثر میں بھی اتنا ہی ہوتا ہے جتنا نظم میں۔ نثر میں اس کا حسن الگ ہے، نظم میں الگ۔ نظم میں استعارہ اُبھرا ہوا ہوتا ہے، نثر میں قدرے پھیلا ہوا۔ استعارہ سینے کی مانند ہے جس کے حُسن کی صفت مرد اور عورت میں الگ الگ ہوتی ہے۔ مرد کو چوڑا چکلا سینہ زیب دیتا ہے، عورت کو اُبھرا ہوا۔ عورت..."

"اب کتنی سینہ زوری کرو گے؟ سن لی تمھاری بات،" مولانا بھنا کر بولے، "میں تو چلا، آپ لوگ کھلوائیے انھیں جتنا کھلوانا ہو۔" اور مولانا یہ جا وہ جا۔ محمود ہاشمی نے بھی اسکوٹر کو کِک لگائی، گاڑی کے پہیے پر بریک کی اور بولے، "آپ لوگ راستہ صاف کیجیے۔ سریندر پرکاش، عبداللہ حسین، بلراج مین را اور راج کا نام لیتے ہوئے مجھے مستقبل کے تخلیقی افسانے کے کچھ امکانات نظر آتے ہیں۔"

میں نے کہا، "یہ دھن پد رائے؟" کہنے لگے، "پریم چند اردو افسانے کا ایک ابتدائی اور بنیادی اُفق سمجھے جاتے ہیں لیکن ان کے افسانوں میں سوائے نئی اور بے تکلف زبان کے (جس کا رواج پریم چند نے نہیں بلکہ غالب نے اپنے خطوط کے ذریعے شروع کیا) ہمیں اور کچھ نہیں ملتا۔ اس لیے کہ پریم چند کی افسانہ گوئی قدیم داستانوں کی طرح خیر و شر کی مقصدیت کی حامل تھی۔ ان کا یہ رویہ ادبی تخلیقی نظریے کے مطابق غیر تخلیقی اور غیر فنی ہے۔"

میں نے کہا، "خیر و شر کی مقصدیت تو شیکسپیئر کے ڈراموں میں بھی ملتی ہے۔ لیکن شاید آپ ڈرامے کو بھی فن نہیں سمجھتے۔ منٹو کے یہاں بھی خیر و شر..."

محمود ہاشمی بات کاٹ کر بولے، "منٹو میں افسانے کے فن کے سب سے زیادہ جراثیم

موجود تھے۔"

منٹو کو ہنسی آ گئی۔ "یہ بھی خوب رہی، فن کے جراثیم!"

لیکن محمود ہاشمی سنی اَن سنی کر کے کہنے لگے، "لیکن منٹو کی ہیجان پسندی نے اسے ڈرامے سے زیادہ قریب کر دیا۔ ڈراما فن کے دائرے میں نہیں آتا ہے۔"

"میں نہ کہتا تھا، ڈراما بھی فن سے خارج ہو گا۔ تو محمود صاحب، کیا خیال ہے، میں شیکسپیئر کو بھی کرخنداروں کی گلی میں نہ چھوڑ آؤں؟" میں نے پوچھا۔

محمود ہاشمی اسکوٹر سٹارٹ کرتے ہوئے بولے، "قرۃالعین حیدر کا فن اردو افسانے کی ایک واحد اور انفرادی مثال ہے۔ "پت جھڑ کی آواز" میں قرۃالعین حیدر کی ہیروئن پہلی بار اپنے انٹلکچوئل ڈائل سے نکل کر عورت کے پورے تہذیبی، جنسی اور احساسی روپ میں سامنے آتی ہے۔"

میں نے کہا، "انٹلکچوئل ڈائل سے قرۃالعین جب باہر نکلتی ہیں تو عصمت ہی کے حقیقت پسندانہ اسلوب میں کہانیاں لکھتی ہیں۔ "پت جھڑ کی آواز" ایک ایسا خوبصورت افسانہ ہے جسے قرۃالعین حیدر ہی لکھ سکتی تھیں لیکن یہ افسانہ قرۃالعین حیدر کی روایت کا افسانہ نہیں ہے بلکہ عصمت کی روایت کا افسانہ ہے جو حقیقت پسندانہ ہے اور اسی لئے معمولی انسانوں کے المیے کو پیش کرتا ہے۔"

محمود ہاشمی بولے، "مجھے تو عصمت کے افسانوں میں ۱۹۳۶ء کے بعد کی عورت کہیں نظر نہیں آتی، البتہ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے کسی نوٹنکی میں کوئی تربیت یافتہ ہیجڑا عورت کا کردار ادا کر رہا ہے۔"

یہ سن کر غم و غصے سے عصمت کا چہرہ لال ہو گیا اور آنکھوں میں آنسو بھر آئے۔ میں اشک شوئی کے لیے آگے بڑھا تو کرشن چندر بولے، "آپ زحمت نہ کیجیے۔ آپ نے جس طرح میری اشک شوئی کی ہے اس کے بعد آنکھیں خون روتی ہیں۔"

یکایک محمود ہاشمی کی آواز آئی، "تمام اردو افسانہ (جسے کم از کم دوم یا سوم درجہ کی تخلیق ہونا چاہیے تھا) فن اور تخلیق کے دائرے میں بالکل نہیں آتا... اسی لیے میں بہ استثنائے چند تمام اردو

افسانے کی غیر ادبی اور غیر تخلیقی حیثیت کا ماتم کرتا ہوں۔" یہ کہہ کر انھوں نے اسکوٹر کو گیئر میں ڈالا اور چل دیے۔

میں نے گھوڑے کے آگے گھاس ڈالی اور پھسکڑا مار کر بیٹھ گیا۔ سب افسانہ نگار سر جھکائے فٹ پاتھ پر بیٹھ گئے۔ ایسا لگتا تھا کہ یہ بھی افسانے کی میت پر ماتم کر رہے ہیں کہ یکایک بیدی بولے، "لیکن جنازہ کہاں ہے؟"

(۳)

دور سے ہارمونیم اور قوالی کی آواز آئی۔ میں نے کہا، "شاید راج بلراج کا جلوس آ رہا ہے۔" سب لوگ چوکنے ہو کر سڑک کی طرف دیکھنے لگے۔ میں نے کہا، "بینڈ باجے کے ساتھ نکلی ہے نئے افسانے کی برات۔ دنیا کا یہی دستور ہے بھائیو! ایک طرف پرانے افسانے کا جنازہ، دوسری طرف نئے افسانے کا جلوس۔ لیکن یہ کیا؟"

میں حیرت زدہ اس طرح اچھل پڑا گویا بجلی کا کرنٹ چھو لیا ہو۔ چست پائجامہ اور شیروانی پہنے شمس الرحمٰن فاروقی آ گے آ گے تھے۔ ان کے گلے میں ہارمونیم بندھا ہوا تھا اور ان کے پیچھے افسانہ نگاروں کا ایک طائفہ ــــ کوئی کبڑا، کوئی بونا، کسی کی ٹانگ لنگڑی، کسی کا ہاتھ لنجا؛ میلے کچیلے کپڑے، ہڈیوں کے ڈھانچ، دکھ اور دلدّر کی چلتی پھرتی تصویریں۔ فاروقی ہارمونیم بجاتے، پھر کان پر ہاتھ رکھ کر بلند خوانی کرتے:

در زندگی مطالعۂ دل غنیمت است

اور دوسرا مصرع تمام افسانہ نگار چیخ چیخ کر گانے لگتے:

خواہی بخواں، خواہ مخواں، ما نوشتہ ایم

پورا ٹولا اسی طرح گاتے گاتے ہمارے سامنے آ کر کھڑا ہو گیا۔ میں نے کہا، "فاروقی صاحب، یہ کیا؟ بیٹی ماسٹر کا رول آپ کو زیب نہیں دیتا۔ اور یہ لوگ کون ہیں، اور آپ لوگ کیا گا رہے ہیں؟"

کہنے لگے، "یہ لوگ جدید افسانہ نگار ہیں جن کے نام میں نے اپنی کتاب "افسانے کی حمایت میں" منسوب کی ہے۔ انتساب میں مَیں نے لکھا ہے، "نئے افسانہ نگاروں کے نام جو اپنے نکتہ چینوں سے بیدل کی زبان میں کہتے ہیں..." اور پھر ہارمونیم بجا کر کان پر ہاتھ رکھ کر زور سے گانا شروع کیا:

در زندگی مطالعۂ دل غنیمت است

اور تمام افسانہ نگار گلا پھاڑ کر گانے لگے:

خواہی بخواں، خواہ مخواں، ما نوشتہ ایم

اس ڈرامے میں میں نے باقر مہدی کو شامل نہیں کیا ـــ کیسے کرتا؟ وہ تو پورے تماشے پر جس میں میرا بھی ایک رول ہے، کوچبان ہی کا سی، ایک نظر ڈال کر آسمان کی طرف دیکھنے لگتے ہیں۔ میں جانتا ہوں وہ کیا کہیں گے۔

"مضمون کو دلچسپ بنانے کا انجام یہی ہوتا ہے ـــ فقرے بازی فارس بن جاتی ہے اور تنقید ڈراما۔"

لیکن میری مصیبت یہ ہے کہ میں تنقید کو اس وقت تک سمجھ ہی نہیں پاتا جب تک یہ نہ دیکھوں کہ نقاد اپنی تنقید میں کون سا رول ادا کر رہا ہے۔ آپ غور سے پڑھیں تو دیکھیں گے کہ بظاہر مقطّع مضامین کے پیچھے بھی ایک خاموش ڈراما چل رہا ہوتا ہے جسے سمجھے بغیر نقاد کے ادبی رویوں کو سمجھا نہیں جا سکتا۔ اس ڈرامے کو سمجھنے کا میرے پاس ایک ہی طریقہ ہے کہ اسے تخیل کے اسٹیج پر کھیل ڈالوں۔

اب دیکھیے، فاروقی نے اپنی کتاب "افسانے کی حمایت میں" میں افسانے کو اسی طرح رگیدا ہے جس طرح کسی زمانے میں کلیم الدین احمد نے غزل کو رگیدا تھا۔ کلیم الدین احمد کی تنقید غلط تھی، لیکن پُرخلوص تھی۔ غزل کے بارے میں انھوں نے وہی لکھا جو وہ خلوصِ دل سے محسوس کرتے تھے اور جو کچھ لکھا سوچ سمجھ کر لکھا، اور یہ سوچ سمجھ اس نقاد کی تھی جو آکسفورڈ کا پڑھا ہوا تھا۔

کلیم الدین احمد کے یہاں کوئی ڈراما نہیں ہے۔ اسی لیے ان پر تنقید بہت ہوئی، سخت اختلافِ رائے بھی کیا گیا، گالیاں تک دی گئیں، لیکن کوئی ان کا مذاق نہیں اڑا سکا۔ وجہ یہی تھی کہ

کلیم الدین احمد کے یہاں اکڑ نہیں تھی، ٹھسا نہیں تھا، اترابٹ نہیں تھی، بناوٹ، دھونس اور رعونت نہیں تھی۔ ان کی تنقید کی گاڑی (جسے وہ لندن سے خرید کر لائے تھے) جیسی تھی اس میں وہ نفاست سے بیٹھتے اور سبق پڑھانے چل دیتے۔ سبق کے دوران اردو شاعری اور اردو تنقید سب ملیامیٹ ہو جاتی لیکن کبھی یہ محسوس نہیں ہوتا تھا کہ یہ شخص شرارت کر رہا ہے، دھاندلی مچا رہا ہے، بُت شکنی کر رہا ہے، اپنی بلند جبیں یا آرٹی شخصیت کی نمائش کر رہا ہے۔ وہاں کوئی pretense نہیں تھا، شخصیت پر کوئی ملمع نہیں تھا۔

فاروقی کا معاملہ کلیم الدین احمد سے بالکل مختلف ہے۔ افسانے پر ان کی تنقید غلط بھی ہے اور کینہ پرور بھی۔ انھوں نے جو کچھ لکھا اس میں خلوص نہیں، محض اترابٹ، دھونس اور رعونت ہے۔ ان کی شخصیت میں زبردست بناوٹ ہے۔ جیسے وہ ہیں ویسے تو کہیں نظر ہی نہیں آتے؛ چھپ چھپ کر اپنی دلربائی کی نمائش کرتے ہیں، اپنی ذہانت کی دھاک بٹھاتے ہیں، بلند جبینی کا رُعب جماتے ہیں۔ ان کے اندر رہا ہوا افسر اپنے نوکرشاہی کے چونچلے دکھانے سے باز نہیں آتا۔ وہ افسانے کو اس طرح ڈانٹتے ہیں جیسے کوئی چاق چوبند افسر چپراسی کو ڈانٹ رہا ہو، اور چپراسی سہم جاتا ہے۔ اسے کیا خبر کہ افسر کا فکشن کا تجربہ اور فکشن کی تنقید کا مطالعہ سطحی ہے۔ ایک بار آپ نے یہ بات جان لی تو افسانے پر فاروقی کی پوری تنقید ایک ایبسرڈ ڈرامے میں بدل جائے گی اور یہ ڈراما دکھانے کے لیے اس آدمی کو بھی ناٹک کرنا پڑتا ہے باقر صاحب! جو ان پر تنقید لکھ رہا ہو۔ تنقید کی گاڑی تو سبھی کے پاس ہوتی ہے۔ کلیم الدین احمد کے پاس بے بی آسٹن ہے۔ اس میں زیادہ لوگوں کی گنجائش نہیں؛ افسانہ نگار اور ناول نگار کو اس میں لفٹ نہیں ملتی۔ وحید اختر کے پاس سفید گھوڑوں والی بگھی ہے۔ میرا خیال ہے کہ علی گڑھ کا ہر پروفیسر ایسی بگھی رکھتا ہے۔ محمود ہاشمی کے پاس اسکوٹر ہے۔ ان کے لگ کی چوٹ اوپر سے کہیں معلوم ہوتی ہے؟ آل احمد سرور کے پاس ایک سائیکل ہے جو تنے ہوئے رسّے پر اپنا توازن قائم رکھتی ہے۔ باقر مہدی کے پاس بھی ایک سائیکل ہے جسے انھوں نے پطرس سے خریدا ہے۔ روزانہ اسے ولایتی کتابوں کا تیل پلاتے رہتے ہیں، لیکن چلاتے گاہے ماہے، سرراہے ہی ہیں۔ شمیم حنفی کے پاس ٹرانسپورٹ کا ایک ٹرک ہے جس میں مغرب کے تمام فلسفیوں کو لاد کر وہ کاٹھ کے الوؤں کو فلسفہ پڑھانے چل

نکلتے ہیں۔

اور فدوی کے پاس تو آپ جانتے ہیں تانگا ہے۔ ہر مضمون سنگ میل ہوتا ہے اسی لیے میل بھر لمبا ہوتا ہے؛ اور گھوڑا جتنی گھاس کھاتا ہے اتنی ہی لید کرتا ہے جسے تنقید کی زبان میں مطالعے کو ٹھکانے لگانا کہتے ہیں۔

فاروقی کے پاس بھی تنقید کی گاڑی ہے۔ ماڈل نہ پوچھیے کیوں کہ کالرج اور رچرڈز سے لے کر علمِ بیاں کے تمام اساتذہ کے پرزے اس میں لگے ہوئے ہیں۔ ڈرائیونگ کا انداز بالکل playboy کا ہے ـــ منہ میں پائپ اور نوجوان شاعر و نقاد پہلو میں۔ زور سے بارن بجتا ہے اور جوش و فراق لیک کر فٹ پاتھ پر چڑھ جاتے ہیں۔ پچھلی سیٹ سے بانی اور شہریار کے قہقہوں کی آواز آتی ہے۔ پہلو میں حامدی کاشمیری اور وزیر آغا بیٹھے ہیں۔ انہیں بتایا جاتا ہے کہ وہ دیکھو ڈاکٹر سید عبداللہ جا رہے ہیں جو "ایک مردِ جاہل ہیں۔" قمر احسن اور بلراج کومل کو لفٹ ملتی ہے اور کار بیدی اور منٹو پر گرد اُڑاتی، سجاد حیدر یلدرم کی کتابوں سے گرد جھاڑتی اور فکشن کے تصورات کو گرد آلود کرتی دوڑتی رہتی ہے۔

فاروقی کی تنقید سے جو ڈراما اُبھرتا ہے، اور جس کا ایک حصّہ باقاعدہ مکالمات میں لکھا ہوا ہے، بیکٹ کے ڈرامے کی مانند، آقا اور غلام، bully and victim کا عبرت ناک منظر نامہ پیش کرتا ہے۔ اس میں فاروقی ہزار دلائل کے ذریعے افسانے کو ایک تھرڈ کلاس صنفِ سخن ثابت کرتے ہیں۔ ان کے دلائل کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ نگاری آرٹ تو ہے ہی نہیں، سانڈے کا تیل بیچنے کی قسم کی کوئی چیز ہے۔ افسانہ نگار نے بہت تھنک تھنک کیا بھی تو کڑے سے کڑے کو بجانے کا آرٹ پیدا کر لیا۔ فاروقی نے افسانہ نگاروں کے ہاتھ پاؤں توڑ دیے، ان کے پاس سے فکشن کی روایت کا احترام چھین لیا، اس خوداعتمادی اور افتخار کو ختم کر دیا جو ہر فنکار کو اپنی صنفِ سخن پر ہوتا ہے۔ جب افسانہ نگار لنجے، لنگڑے، یتیم و یسیر اور ذلیل و خوار ہو گئے تو پھر فاروقی ان کے سرپرست اور محافظ بن بیٹھے۔ گویا بزرگانہ انداز میں کہتے ہوں، "چلو اٹھو، آنسو پونچھو اور اپنے کام پر لگ جاؤ۔" اور افسانہ نگار دُھول میں رگیدے ہوئے بچے کی طرح اٹھ کھڑے ہوتے ہیں، کپڑے جھٹکتے ہیں اور فاروقی کے پیچھے چل دیتے ہیں۔ ان کے دلوں میں اپنی تنقیدی طاقت کا

خوف پیدا کرنے کے بعد، فاروقی ایک ماہر سیاست داں کی طرح اس غم و غصے کا، جس کا سبب وہ خود ہیں، ایک ہدف تلاش کر لیتے ہیں جو انھیں جدید افسانے کے نکتہ چینوں کی صورت میں ہاتھ لگتا ہے۔ یہ رویہ بھی bully کا ہے جو اپنی gang کو اپنے انگوٹھے کے نیچے رکھتا ہے اور ان کی نفرت کو ان لوگوں کی طرف موڑ دیتا ہے جو ان کی طرف انگلی اٹھاتے یا حرف گیری کی جرأت کرتے ہیں۔

ایک طرف محمود ہاشمی ہیں جو اس وجہ سے ناراض ہیں کہ افسانہ شاعری نہیں۔ دوسری طرف فاروقی ہیں جو اس سبب سے برافروختہ ہیں کہ افسانہ شاعری بننا چاہتا ہے۔ افسانہ ہاتھ جوڑ کر کہتا ہے کہ "حضور میں تو جو ہوں وہی رہنا چاہتا ہوں،" تو دونوں کہتے ہیں کہ "میاں تم ہو ہی کیا؟ کچھ بھی تو نہیں۔ تمھیں ہونے ہی نے ڈبویا، نہ ہوتے تو ناول ہوتے، ڈراما ہوتے، کچھ تو ہوتے۔ اب تو کچھ بھی نہیں۔ کوئی تمھیں منھ ہی نہیں لگاتا۔"

افسانہ کہتا ہے، "صاحب اب ہو گیا تو آپ ہونی کو اَن ہونی کیوں کرتے ہیں؟ جینے دیجیے مجھے بھی۔"

فاروقی ایک نہایت افسرانہ نگاہ ڈال کر کہتے ہیں:

"کوئی خاص اہمیت تو نہیں تمھارے جینے کی، لیکن تم اپنی اوقات پہچانو تو کوئی مضائقہ بھی نہیں۔ شاعری سے ہم سری کا دعویٰ تو خیر بہت دور کی بات ہے، تم ناول کے مقابلے میں بھی بہت معمولی چیز ہو۔ اپنے متعلق بہت بڑے دعوے تمھیں زیب نہیں دیتے۔ تمھیں اس بساط پر جینے پر اصرار ہے تو ٹھیک ہے۔ اٹھاؤ اپنی ڈفلی، میں اپنا ہارمونیم لاتا ہوں۔ تو ہاں، ہو جائے:

در زندگی مطالعۂ دل غنیمت است

اور افسانہ نگار تان اُڑاتے ہیں:

خواہی بخواں، خواہ مخواں، ما نوشتہ ایم

میں کہتا ہوں اس پیٹی ماسٹری سے تو بہتر تھا میری طرح کو چبانی کرتے۔ جس کی گرہ میں مال ہوا بٹھایا، ورنہ چل رے گھوڑے بسم اللہ! اس طرح یتیموں کی ٹولیاں لے کر گھومنے کے دن تو نہ آتے۔

(۴)

بے تکلف تنقید کا سب سے بڑا خدشہ ہی یہ ہے کہ اگر نقاد میں منکسر مزاجی نہیں تو شخصیت کی بلند جبینی، رعونت اور خود تعریفی کے پہلو نمایاں ہو کر تنقید کو ناگوار بنا دیتے ہیں۔ فاروقی کی کتاب کا آغاز ہی اس جملے سے ہوتا ہے، "بات یہ ہے رام لعل صاحب کہ ان معاملات پر مناسب ترین رائے محمود ہاشمی سے مل سکتی ہے۔"

بہ ظاہر یہ جملہ بے ضرر اور منکسرانہ ہے لیکن اس کے تیور ایسے ہیں کہ لگتا ہے ایک آکسفورڈ ڈان دوسرے آکسفورڈ ڈان کا حوالہ دے رہا ہے۔ یہ وہ کرتب ہے جس میں محمود ہاشمی کو تو بانس پر چڑھایا ہی گیا ہے لیکن بانس بھی فاروقی کی ٹھڈی پر ہے۔ فاروقی انہی لوگوں کو بانس پر چڑھاتے ہیں جو اوپر چڑھنے کے بعد ہاتھ پیر نہ ہلائیں، تاکہ باہمی توازن قائم رہے۔ ویسے بھی فاروقی اب تنقید کے اس مقام میں داخل ہو گئے ہیں کہ وہ سمجھتے ہیں کہ ان کا بیان کسی بھی ادیب کا ادبی مقدر بگاڑ یا سنوار سکتا ہے، اور وہ لوگ بھی جن کا ادبی مقدر اپنی تخلیقی صلاحیتوں سے زیادہ نقادوں کے بیانات کا مرہونِ منت رہتا ہے، اسی میں اپنی عافیت سمجھتے ہیں کہ نقاد انھیں مجمعے سے الگ کر کے بانس پر چڑھائے تو وہ اوپر دَم سادھے بیٹھے رہیں اور جب نیچے اتریں تو اس کے قدموں میں لوٹ پوٹ ہو جائیں۔ فاروقی بظاہر سخت نقاد نظر آتے ہیں لیکن وہ سخت ہیں اپنے مخالف حلقے کے لیے؛ اپنے حلقے کے لکھنے والوں کے لیے حوصلہ افزائی کے نقاب کے تحت خوش کرنے والی باتیں کرتے رہتے ہیں۔

میں نے فاروقی پر جو مضمون لکھا تھا اس کے آخری حصے میں ان تمام لوگوں کو اپنا دشمن بنا لیا تھا جن کی دوستی فاروقی نے اپنی بے جا تعریف سے حاصل کی تھی۔ میں یہ نہیں کہتا کہ تنقید میں رواداری نہیں برتنی چاہیے، لیکن آدمی رواداری برتے تو سب کی طرف برتے اور سخت گیری کرے تو اپنے اور غیروں کی تفریق سے دور رہے، کیوں کہ اگر تنقید منصفانہ نہیں تو دو کوڑی کی چیز ہے۔

فاروقی نے اپنے ایک انٹرویو میں بھی محمود ہاشمی کو ہندوستان کی جدید اردو تنقید کا نمائندہ نقاد کہا تھا۔ اب یوں دیکھنے جائیں تو محمود ہاشمی کا مرتبہ نقاد سے بھی بڑا ہے کہ وہ ادب ساز، ادیب ساز اور تاریخ ساز آدمی ہیں۔ یہ ان کی ہنرمندی کا کمال ہے کہ ادیب جو ادب اپنی کتاب میں تخلیق کرنے سے قاصر رہتا ہے اسے محمود ہاشمی اپنی تنقید میں پیدا کر دیتے ہیں، اور اس طرح ادیب کو وہ جو کچھ ثابت کرنا چاہتے ہیں کر سکتے ہیں۔ مثلاً صلاح الدین پرویز کی ناول "نمرتا" میں جو اسطور سازی خود ناول نگار نہیں کر سکا وہ محمود ہاشمی نے اپنے مضمون میں کر ڈالی۔ تنقید میں یہ طاقت کہاں کہ ایسے کمالات دکھائے۔ وہ تو جو کچھ ہے اسے دیکھتی ہے، جبکہ محمود ہاشمی جو کچھ نہیں ہے، وہ بھی دکھاتے ہیں۔

فاروقی احباب کی تعریف ہی کے نہیں خود کی تعریف کے مواقع بھی ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> بالکل درست! اس وقت افتخار جالب تو اچھل پڑتے کیوں کہ انھیں کولرج سے بہت محبت ہے۔ آپ کو خیال ہو گا انھوں نے میرے مجموعے "لفظ و معنی" میں سب سے بڑی خوبی یہ ڈھونڈی تھی کہ اس میں جگہ جگہ کولرج اور رچرڈز کے اثرات ہیں۔

ایک اور جگہ اپنی تعریف کا یہ پہلو نکالا ہے کہ انھوں نے جو بات کہی ہے وہ مشرق و مغرب کے کسی نقاد نے نہیں کی ہے۔

نقاد اور افسانہ نگار کی گفتگو میں نقاد کہتا ہے:

> اپنی پچھلی گفتگو میں افسانے کی وقعت کے بارے میں ایک بات بھی کسی مغربی نقاد کے حوالے سے نہیں کہی، تو شاید آپ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ میں نے اپنے ماخذ جان بوجھ کر چھپائے ہیں۔ جناب! اس دنیا میں ایک سے ایک پڑھا لکھا آدمی پڑا ہوا ہے، یہ کیوں کر ممکن ہے کہیں نہ کہیں کسی نہ کسی کو میرے ماخذ کا پتا نہ ہو۔

افسانہ نگار کہتا ہے کہ:

آپ سے پہلے یہ بات اردو میں کسی نے نہیں کہی کہ افسانہ شاعری سے کمتر ہے۔

نقاد کہتا ہے:

تو آپ یہ چاہتے ہیں کہ میں صرف وہی باتیں کہوں جو اردو میں پہلے کہی جا چکی ہیں؟

اترابٹ کی ایک مثال دیکھیے:

مجھ سے ایک نوجوان افسانہ نگار نے پوچھا کہ آپ نے میرے فلاں افسانے کو کیوں پسند کیا تھا؟ انھیں میرا جواب سن کر بڑی حیرت ہوئی کہ میں نے اس میں بیان کردہ خیال پر بالکل توجہ نہیں دی تھی بلکہ یہ دیکھا کہ اس میں افسانہ کتنا اور نثر کیسی ہے؟

ٹھسا دیکھیے، گویا آئن اسٹائن کوئی بہت بڑا انکشاف کر رہا ہے۔ اس میں توجہ کے قابل "خیال پر بالکل توجہ نہیں دی تھی" کے الفاظ ہیں۔ ٹھیک ہے، بہت سے افسانے ایسے بھی ہوتے ہیں جن پر غور کرتے وقت موضوع، خیال یا تھیم کی بجائے ان کے اسلوب اور ان کی تکنیک پر توجہ کرنی پڑتی ہے۔ لیکن بہت سے ایسے بھی افسانے ہوتے ہیں جن کے خیال، موضوع یا تھیم پر توجہ نہ دو تو ان کا اسلوب اور ان کا آرٹ تک گرفت میں نہیں آتا۔ تنقید میں کبھی تو خیال سے آرٹ کی طرف اور کبھی آرٹ سے خیال کی طرف حرکت کرنی پڑتی ہے۔ زبان اور اسلوب کے تجزیے کے ذریعے نقاد بالآخر تو فن کی معنویت پانے کی ہی کوشش کرتا ہے، اور فن کی معنویت میں تھیم اور خیال کا بھی ایک حصہ ہوتا ہے۔ نقاد دیکھتا ہے کہ خیال یا تھیم کی پیش کش کے لیے افسانہ نگار نے کہانی، کردار، واقعات، علامات اور اساطیر کا جو تانا بانا بُنا ہے اس میں اسے کہاں تک کامیابی حاصل ہوئی ہے۔ فاروقی جیسے زبان کے نقادوں کو خیال میں دلچسپی نہ ہو، یہ بات سمجھ میں آسکتی ہے، اور یہ بات ہم نظر میں رکھیں تو یہ عقدہ بھی سمجھ میں آجائے گا کہ فاروقی سے فکشن کی تنقید کیوں نہیں سنبھلتی۔ کیسے سنبھلے، جب کہ وہ افسانوں پر بھی تفہیمِ غالب کے انداز کی مضمون آفرینی کرنا چاہتے ہیں؛ افسانوں کی پوری انسانی اور فنی کائنات کو نظرانداز کر کے صرف اس کی زبان پر نظر

مرکوز کرتے ہیں، اور خاطر نشان رہے کہ فکشن کی زبان کے تجزیے کا طریق کار بھی ان کے یہاں وہی ہے جو غزل کی زبان کی روایتی تنقید سے مستعار ہے، اور وہ فکشن کی اسلوبی تنقید کے ان اصولوں سے بھی واقف نہیں جنھیں جدید تنقید نے مغرب میں پروان چڑھایا ہے۔ اس معاملے میں وہ گوپی چند نارنگ سے بھی بہت پیچھے ہیں۔ بیدی کے اسلوب کا جس طرح نارنگ نے تجزیہ کیا ہے، فاروقی اس انداز کے دو صفحات لکھنے کی قدرت نہیں رکھتے۔ لہٰذا ''خیال پر بالکل توجہ نہیں دی تہ کلم اور ''نثر کو دیکھا تھا'' کا ٹھسا انھیں زیب نہیں دیتا۔

اور ذرا دیکھیے، اس جملے میں بھی کیسا استادانِ فن کا ٹھاٹھ ہے۔ لکھتے ہیں:

ہاں یہ سوال اچھا ہے کہ افسانہ کیسا لکھا جائے؟ اس پر بحث ہو سکتی ہے اور ہونی چاہیے۔

کیا فاروقی کو پتا نہیں کہ تجویزی تنقید خراب تنقید ہوتی ہے کیوں کہ استاد جو بھی اصول یا طریقہ بتائے گا وہ ہمیشہ تخلیق کی زد میں ہوگا جو ہمیشہ ناقابلِ پیش بینی ہوتی ہے۔ دنیا کا کوئی بھی نقاد فنکار کو تخلیق کے گر نہیں سکھا سکتا۔ فنکار کی درس گاہ تنقید کا مدرسہ نہیں بلکہ وہ اعلیٰ ترین تخلیقی نمونے ہوتے ہیں جو ادبی روایت کا ورثہ ہیں۔ پھر ہمیں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ تاحال ناول اور افسانے کا متعینہ فارم نہیں، جیسا کہ ٹریجڈی کا ہے، اور یہ افسانے کا عیب نہیں بلکہ اس کا امتیازی وصف ہے۔ افسانہ لکھنے کے طریقے اتنے ہی ہیں جتنے کہ دنیا میں افسانے ہیں۔ یہ باتیں فاروقی جانتے تو وہ اپنے مضامین میں کردار نگاری اور واقعہ نگاری وغیرہ کے متعلق وہ سیکڑوں سوال نہ اٹھاتے جن میں سے ایک کا بھی جواب نہ ان کے پاس ہے نہ دنیا کے کسی نقاد کے پاس، کیوں کہ وہ تمام سوالات قیاسی ہیں اور فکشن کے ٹھوس تجربات سے پیدا نہیں ہوئے اور اسی لیے بے معنی ہیں۔

(۵)

اب آیئے فاروقی کی شخصیت کے ایک اور پہلو پر غور کریں۔ یہ پہلو اس وقت تک سمجھ میں نہیں آئے گا جب تک آپ کے ذہن میں مادری نظام اور پدری نظام کے پس منظر میں پرورش پانے والی شخصیت کا خاکہ واضح نہ ہو۔ چوں کہ وزیر آغا کو ابھی ابھی پڑھ چکا ہوں اس لیے میرے ذہن میں یہ خاکہ واضح ہے، اور میں چاہتا ہوں آپ بھی اس سے کسبِ فیض کریں کیوں کہ کسبِ فیض کے مواقع میری تنقید میں ویسے بھی کم ہی پیدا ہوتے ہیں۔

پدری شخصیت میں عموماً طاقت اور اقتدار کا عنصر غالب ہوتا ہے جب کہ مادری شخصیت میں قبولیت کا جذبہ حاوی ہوتا ہے۔ ذاتی ملکیت اور جاگیر پدری طاقت اور تسلط کی علامات ہیں۔ جاگیر نے وراثت اور ولی عہدی کے قوانین کو جنم دیا، اور بچوں پر باپ کا اقتدار بھی سخت ہوا اور ان کی نگہداشت بھی کڑی بنی۔ لڑکوں کو عاق کرنے والے اور لڑکیوں کو زندہ دفن کرنے والے سخت گیر باپ کا ادبی روپ وہ نقاد ہے جو کمتر اصناف سخن کو دودھ پیتی کرتا ہے یا انھیں گھر کا چھوٹا موٹا کام کرنے کے لیے ڈیوڑھی پر بٹھاتا ہے۔ چناں چہ فاروقی لکھتے ہیں:

> یہ بات تو تاریخی طور پر ثابت ہے کہ افسانہ ایک فروعی صنفِ ادب رہا ہے اور ادب کے خاندان میں اس کی حیثیت چھوٹے بیٹے کی سی رہی ہے جو اگرچہ گھر کا فرد اور کارآمد فرد ہوتا ہے، لیکن ولی عہدی سے محروم رہتا ہے۔

اب یہ بھی ضروری ہے کہ ولی عہد "صاحب لوگوں" کے کھیل کھیلے یعنی کرکٹ، ٹینس، کراٹے، جوڈو، (گلی ڈنڈا اور پنجہ کشی ڈیوڑھی والوں کے لیے ٹھیک ہیں)۔ دیکھیے مثالیں بھی فاروقی کو جاگیردارانہ اور افسرانہ ہی سوجھتی ہیں، چناں چہ وہ لکھتے ہیں:

> پروست اور کامیو کے افسانے یقیناً اعلیٰ معیار کی چیزیں ہیں، لیکن ان کے ناولوں کے سامنے یہ افسانے وہی وقعت رکھتے ہیں جو کرکٹ کے سامنے

گلی ڈنڈے کی ہے۔

اب ولی عہد بھی کبھی کبھار ڈیوڑھی میں آ گئے اور اسفل لیکن سوداسلف لانے کے لیے کار آمد بھائیوں کے ساتھ گلی ڈنڈا کھیل لیا تو کیا؟

فاروقی لکھتے ہیں:

> کوئی کھیل محض اس وجہ سے عظیم نہیں ہو جاتا کہ اس کا کھیلنے والا بادشاہ یا وزیر اعظم ہے۔

بات دراصل یہ ہے کہ افسانہ نگاری یعنی گلی ڈنڈا تو ایک ادنی تماشا ہے۔ جاگیردار نے اسے ایک نظر ڈال کر جھروکے سے دیکھ لیا۔ کرکٹ دیکھنے کے لیے جس اہتمام سے وہ سوٹ پہن کر، کار میں بیٹھ کر دوربین لے کر اسٹیڈیم جاتا ہے، اس کی شان ہی الگ ہے اور وجہ بھی صاف ہے۔ فاروقی لکھتے ہیں:

> گلی ڈنڈا، پتنگ بازی، کبڈی وغیرہ ہماری نظروں میں کتنے ہی محترم کیوں نہ ہوں، لیکن ان کو کھیلنے میں اس مشق و مہارت اور محنت اور فنکاری کی ضرورت نہیں ہوتی جو کرکٹ یا ٹینس میں درکار ہے۔

اب دیکھیے جاگیردار صاحب ذرا فارم میں آ گئے۔ لائم جوس کی چسکیاں لیتے ہوئے کلب میں احباب کے بیچ اپنے دلائل کے ساتھ ساتھ کھیلوں کے متعلق اپنی معلومات کا رعب جمانے کا اچھا موقع ہاتھ آیا ہے۔ چناں چہ اب جوڈو، کراٹے، بلیک بیلٹ کے الفاظ بات چیت میں نہایت بے تکلفی سے ادا ہوں گے تاکہ لوگ سمجھیں کہ صاحب کثیر المشغلہ شخصیت ہیں، میری طرح زندگی صرف تنقید کا تانگا چلانے میں غارت نہیں کی۔ اور یہ سب کچھ محض اس لیے ہے کہ ان کی شخصیت کی بلند جبینی، افسرانہ شان، اشرافیہ آن بان اور ذوقِ سلیم کی انفرادیت کا سکہ جم جائے۔ چناں چہ جب میں ان کی زبان سے ایسے الفاظ سنتا ہوں کہ:

> پوری ادبی میراث اور ادب کے مختلف اصناف کی اضافی اہمیتوں کا اندازہ لگاتے ہوئے میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ افسانہ ایک معمولی صنفِ سخن ہے اور علی الخصوص شاعری کے سامنے نہیں ٹھہر سکتا۔

تو میں بھی گھوڑے کو چابک لگا کر کہتا ہوں کہ "چل بیٹے! اب تو ادب کلب میں داخل ہو چکا ہے۔ یہاں تو تنقید کی سفید گھوڑوں والی بگھی ہی چلا کرے گی جس میں شاعری کی حسینہ سفید پوشوں کے ساتھ رقص کرنے آیا کرے گی۔ اپنے رہے تھرڈ کلاس صنف سخن کے کوچبان، تو اپنے بھلے اور اپنا چبوترا بھلا!"

لیکن پدری شخصیت possessive بھی ہوتی ہے، ہر چیز انگوٹھے کے نیچے رکھنا چاہتی ہے ــــ انہیں بھی جنہیں ڈیوڑھی پر بٹھایا ہے۔ انہیں اپنے قبضے میں طاقت کے ذریعے نہیں بلکہ محبت کے ذریعے رکھا جاتا ہے۔ لیکن یہ محبت جذباتی ہوتی ہے، اس لیے اپنائیت سے زیادہ سرپرستی کا روپ اختیار کرتی ہے، اور جذباتی آدمی اندر سے سفّاک ہوتا ہے اور اسی لیے اس کی سرپرستی کو ستم گری میں بدلتے دیر نہیں لگتی۔ اس کی مثال کرسٹوفر اشروڈ نے بہت اچھی دی ہے۔ اس نے بتایا ہے کہ جو سرمایہ دار مزدوروں کی طرف پدرانہ شفقت سے پیش آتا ہے وہ دراصل جذباتی ہوتا ہے۔ وہ ان کے لیے کھیل کے میدان بناتا ہے، ان کی شادیوں میں شرکت کرتا ہے، لیکن جب مزدور اس کے تسلط سے انحراف کرتا ہے، اپنی ذات یا اپنی بات کا اثبات کرتا ہے تو وہ بپھر جاتا ہے۔ اپنے آپ سے کہتا ہے، "میں نے اس کے لیے اتنا کچھ کیا اور اب یہ مجھ پر اپنے حقوق جتلا رہا ہے؟" پھر تو ہڑتالوں کو توڑا جاتا ہے اور بڑا خون خرابہ ہوتا ہے۔

فاروقی کی کتاب میں افسانے کا خون خرابہ اسی نوعیت کا ہے۔ افسانے نے اپنے حقوق مانگے، ارے حقوق بھی نہیں صرف اپنی شناخت چاہی، فاروقی بھڑک اٹھے۔ اور بھڑکنے کی کوئی وجہ بھی نہیں تھی۔ نقاد چاہے تو انیس کو شیکسپیئر اور پریم چند کو گورکی اور سوگندھی کو اینا کارے نینا اور سلطانہ کو مادام بوواری ثابت کر دے، اس سے کوئی بازپرس نہیں کرتا، اور افسانہ نگار کو اتنا حق نہیں کہ کبھی کبھار دبی زبان سے اتنا کہہ دے کہ بھئی ہم بھی کچھ ہیں، ہمارا بھی نوٹس لو۔ ایسی باتیں سن کر جاگیردار صاحب آگ بگولا ہو جاتے ہیں۔

فاروقی لکھتے ہیں:

> ایک دن وہ بھی آ گیا جب واجدہ تبسم نے "بیسویں صدی" میں انٹرویو دیتے ہوئے کہا کہ ان کے خیال میں اردو افسانہ اس قابل ہو گیا ہے کہ دنیا

کے افسانوں سے آنکھ ملا سکے۔ چہ خوش!

اور جاگیردار صاحب کے اس "چہ خوش" میں پورے سامنتی کال کی رعونت بھری ہوئی ہے۔ جاگیردار صاحب کی پٹ رانی شاعری ہے؛ نثر تو کار آمد ہونے کی وجہ گھر میں ڈال لی گئی تھی۔ اس کی اصناف تو حرم کے پیٹ سے ہیں۔

ذرا غور کیجیے، ایک تو انٹرویو، وہ بھی واجدہ تبسم کا اور وہ بھی "بیسویں صدی" میں۔ بھلا چراغ پا ہونے کے یہ بھی کوئی اسباب ہیں؟ لیکن فاروقی کی حالت اس بھیڑیے کی ہے جو بکری کا بچہ کھانا چاہتا ہے۔ چلیے قبول کیا کہ واجدہ تبسم نے غلط دعویٰ کیا تھا، خراب لٹریچر کو اچھا کہا۔ کیا قمر احسن پر مضمون لکھ کر فاروقی نے خراب افسانوں کو اچھا کہہ کر قاری پر تھوپنے کی کوشش نہیں کی؟ وہ تنقید بھی بہت خراب ہوتی ہے جو خراب ادب کو قاری کے سر منڈھتی ہے۔

بہرحال جاگیردار صاحب ڈیوڑھی پر آکر حرم کی اولاد کو بہت ڈانٹتے پھٹکارتے ہیں۔ ٹہلتے جاتے ہیں اور کہتے جاتے ہیں:

> تاریخ کم بخت تو یہی بتاتی ہے کہ کوئی شخص صرف و محض افسانہ نگاری کے بانس پر چڑھ کر بڑا ادیب نہیں بن سکا ہے۔

چیخوف اور موپاساں کے نام یاد آتے ہیں تو انھیں دلیل بازی سے مٹا دیا جاتا ہے۔ وہ تو افسانہ نگاروں کے انکسار کو بھی ان کے احساس کمتری پر محمول کرتے ہیں۔

> ایک کتاب افسانہ نگاری پر نکلی ہے۔ اس کا عنوان ہی ہے The Modest Art۔ آپ اس کو احساسِ کمتری کہیں تو کہیں۔

جب افسانہ نگار روہانسے ہو جاتے ہیں تو سفاک پھر سرپرست میں بدل جاتا ہے۔ ان کا طائفہ لے کر بیدل کی غزل گاتے پھرتے ہیں۔ جاگیردار صاحب کلب میں احباب کو بتاتے ہیں کہ ڈیوڑھی والوں نے بھی اچھی اچھی چٹائیاں بنائی ہیں۔ کاٹیج انڈسٹری کے طور پر ان کی چیزیں بھی دیکھنے کے قابل ہیں۔

پدری شخصیت کے برعکس مادری شخصیت میں بڑی اپنائیت ہوتی ہے۔ جاگیر اس کے پاس ہوتی نہیں، لہٰذا وراثت اور ولی عہدی کا کوئی جھگڑا نہیں۔ بچے چھوٹے بڑے تو ہوں گے ہی،

کیوں کہ سب ایک ساتھ پیدا نہیں ہوتے، لیکن ماں کی نظر میں تو سب برابر ہیں۔ بڑی بڑی اصنافِ سخن پیدا ہوتی ہیں اور مر جاتی ہیں۔ نئی پیدا ہوتی ہیں اور پروان چڑھنے لگتی ہیں۔ یہ غم اور یہ خوشی، دونوں ماں کا مقدر ہے۔ ایک نظر سے دیکھیے تو جدیدیت کی پوری تحریک ادب کی جاگیر یا اسٹبلشمنٹ کے خلاف زبردست بغاوت تھی۔ شاعری اور نثر کی حدبندیاں ٹوٹ رہی تھیں۔ عظیم ادب کے کلاسیکی تصورات اور بڑی اصنافِ سخن کی روایات، سب شکست و ریخت سے گزر رہی تھیں۔ چھوٹے چھوٹے منفرد تجربات کی اہمیت بڑے کینوس پر بڑا ادب تخلیق کرنے سے زیادہ تھی۔ انیسویں اور بیسویں صدی شاعری کی نہیں نثر اور نثری اصناف کی صدی تھی اور تخلیقی تخیل کے اہم ترین نمونے شعری اصناف سے زیادہ نثری اصناف میں ظاہر ہو رہے تھے۔ اس ادب کو اپنانے کے لیے تنقید کو مادری کشادگی اور اپنائیت کی ضرورت تھی، لیکن ہمارا تنقیدی مزاج پدری ہی رہا۔ اس پدری اور جاگیردار مزاج کے ساتھ فاروقی نے جدیدیت کی علم برداری کی۔ یہ بالکل ایسی ہی بات تھی کہ کوئی نستعلیق بیوروکریٹ ہپیوں کی ٹولی کا لیڈر بنتا۔ انجام ہمارے سامنے ہے۔ پوری تحریک علمِ بیاں اور درسِ بلاغت کی پارینہ کتابوں کی نذر ہو گئی۔ شاعری اور نثر کی ایک دوسرے پر فضیلت کے وہ مباحث جو آج سے دو سو سال قبل یورپ کی اسکالسٹک اور مکتبی تنقید میں دفن ہو چکے تھے، بڈیاں کڑکڑا کر اردو میں جاگ اٹھے۔ مغرب میں نیا آواں گارد طبقہ اصنافِ سخن کے بارے میں ایک لفظ سننے کو تیار نہیں تھا۔ ڈرامے کا ایبسرڈ روپ، کانکریٹ شاعری، ناول کا نیا فارم اور افسانوں میں نت نئے تجربات ــــ کوئی روایتی اور مجرّد تنقیدی اصول ان کی پرکھ میں کام نہیں لگتا تھا، لیکن یاروں نے غزل کے فارم اور غزل کی زبان کو پورے ادب کا پیمانہ بنایا۔

ترقی پسند تنقید میں بھی تادیب، تعلیم، نگہداشت اور احتساب کا جو عنصر ملتا ہے وہ اسی پدری شخصیت کا عطیہ ہے۔ فنکاروں کو عاق کرنے کا تو انہیں خبط تھا؛ جاگیردار پر اب کمیسار کی شخصیت کا رنگ بھی چڑھ گیا تھا۔ ولی عہد اب تمدن کے معمار بن گئے تھے اور ڈیوڑھی والے نکھٹو، نکمے، بیمار، انحطاط پسند اور داخلیت پسند کہلاتے تھے۔

ترقی پسندوں نے اخلاقیات اور جدیدیوں نے جمالیات کی بنیاد پر محل سرا اور ڈیوڑھی کی تفریق قائم رکھی۔ اردو تنقید ابھی بھی منتظر ہے اس نقاد کی جو عظیم ماں کا روپ ہو۔ حالی اور گاندھی

جی کا پرستار ہونے کے سبب راقم الحروف میں اس بات کا امکان تھا کہ وہ اردو تنقید کی پہلی ماں بنتا، لیکن مونگ کی کھچڑی کھانے اور بکری کا دودھ پینے کے باوجود اس میں حالی اور گاندھی جی کی مادرانہ صفات پیدا نہ ہوئیں۔

(۶)

اب آئیے فاروقی کی مثالوں پر غور کریں۔ مثال دینا بھی پدری شخصیت کی ایک اہم خصوصیت ہے، لیکن مثال اگر ڈھنگ کی نہ سوجھے تو بات ہمیشہ الجھتی ہے، اور فاروقی کو ڈھنگ کی مثالیں نہیں سوجھتیں۔ اس کے باوجود وہ مثالیں دینے سے باز نہیں آتے۔ مثالوں کا انھیں خبط ہے۔ اکثر یہ خیال آتا ہے کہ کاش وہ "بےمثال" نقاد ہوتے تو ہماری جان پر اتنے "مثالی" عذاب نہ ٹوٹتے۔

اب مثلاً یہی مثال لیجیے کہ افسانہ گلی ڈنڈا ہے اور ناول کرکٹ یا ٹینس۔ اس میں انھوں نے پہلے ہی سے دو اچھے کھیل اپنے پاس رکھ لیے اور ایک معمولی کھیل ہمارے لیے چھوڑ دیا۔ اس کے برعکس اگر میں یہ کہوں کہ "جی نہیں، آپ یہ کہیے کہ افسانہ ٹینس ہے اور ناول کرکٹ تو آپ کی بات زیادہ مناسب ہوگی" تو میری بات فاروقی کی بات سے زیادہ درست ثابت ہوگی۔

افسانے کا میدان ٹینس کی مانند چھوٹا اور ناول کا میدان کرکٹ کی مانند بڑا ہوتا ہے۔ ٹینس میں کھلاڑی کم، کرکٹ میں ناول کے کرداروں کی مانند کھلاڑیوں کی تعداد زیادہ۔ ٹینس میں کھیل کا وقت گھنٹہ دو گھنٹہ، کرکٹ میں چار یا پانچ روز۔ ہنرمندی کا تقاضا لگ بھگ دونوں میں ایک سا۔ فاروقی ایمان داری سے کام لیتے، مثال کام دے جاتی۔ بے ایمانی کرنے گئے، فاؤل پلے کا شکار ہو گئے۔

فاروقی کہتے ہیں:

یہ کہنا کہ صاحب پروست اور کامیو نے بھی تو افسانے لکھے ہیں ویسا ہی ہے

جیسا یہ کہنا کہ صاحب بریڈمین یا سوبرز نے گلی ڈنڈ بھی کھیلا ہے۔
میں مثال سے ہٹ کر بات کروں گا۔ ادبی تاریخ بتاتی ہے کہ اصناف سخن اسی وقت بڑی بنی ہیں جب انھیں تاجوران سخن نے اعلیٰ ترین تخلیقی سرگرمی کے لیے استعمال کیا ہے۔ ڈرامے کو ڈراما شیکسپیئر، شا، ابسن اور براخ نے بنایا۔ ڈراما ہمارے یہاں بھی تھا؛ نوٹنکی کی سطح سے بلند ہی نہ ہو پایا۔ غزل کو غزل سعدی اور حافظ، میر اور غالب نے بنایا۔ صنفِ سخن میں فی نفسہ کوئی ایسی چیز نہیں ہوتی کہ وہ بڑا ادب تخلیق کرے۔ بڑی صنف نہیں ہوتی شاعری ہوتی ہے۔ نقاد اصنافِ سخن کو نہیں، شاعری کو دیکھتا ہے اور حسبِ ضرورت صنفِ سخن میں رکھ کر۔ اردو ناول کو بڑے فنکار نہیں ملے تو وہ کہاں ہے؟ افسانہ کو بڑے فنکار ملے تو وہ کہاں سے کہاں پہنچ گیا۔
ان ادبی حقائق کی روشنی میں فاروقی کی مثالوں کو دیکھیے۔ مثالوں کا ادبی حقائق سے کوئی تعلق ہی نہیں۔ ادب اور تنقید کی بات چھوڑیے۔ زندگی میں بھی آدابِ گفتگو جیسی کوئی چیز ہوتی ہے۔ میں تو منہ پھٹ مشہور ہوں، فرض کیجیے کہ میں اقبال سے کہتا ہوں کہ آپ کو ورزش اور شاعری دونوں کا شوق ہے اور واللہ آپ نے دونوں کا حق ادا کیا۔ آپ سچ مچ پہلوانِ سخن ہیں۔ اشعار کے مگدر خوب ہلاتے ہیں۔ نظم کی ران کی مچھلیاں کیا پھڑکتی ہیں۔ تخیل بھی ماشاءاللہ تگڑا ہے، اور کیوں نہ ہو، روزانہ فلسفے کے بادام کھاتا ہے۔ اب تو آپ بڑے سے بڑے استادِ سخن سے پنجہ کشی کر سکتے ہیں ــــ تو ایسی باتیں سن کر اقبال کیا سوچتے؟ اور گو میری باتیں مضحکہ خیز ہیں لیکن بے معنی نہیں۔ مضحک پہلو یہ ہے کہ ایک اعلیٰ ذہنی سرگرمی کا بیان ایک عام جسمانی سرگرمی کے ضلع میں کیا گیا ہے۔ رولز رائس کا بیان چھکڑے کے ضلع میں کیجیے تو طنز و ظرافت کا لطف پیدا ہو جائے گا۔ دونوں میں گاڑی کی صفت تو مشترک ہے ہی۔ شاعری اور کرکٹ، افسانہ نگاری اور کراٹے میں سوائے استاد فاروقی کی پنجہ کشی کے کوئی چیز مشترک نہیں۔ مثالیں بے معنی ہی نہیں مضحکہ خیز ہیں۔ فرض کیجیے بریڈمین نے گلی ڈنڈا کھیلا، تو کیا گلی ڈنڈا اس کے کارناموں کا جزو بنا؟ کیا اس کرکٹ کے شاندار بنانے میں گلی ڈنڈا، چوسر، شطرنج، ماجوم اور تاش کا بھی بڑا حصہ ہے؟ کیا کسی شہسوار کی تعریف کرتے ہوئے ہم یہ کہیں گے کہ بچپن میں وہ لکڑی کو دونوں ٹانگوں میں لے کر مشق کیا کرتے تھے؟ لیکن کامیو کے بارے میں ہم ضرور کہیں گے کہ افسانے اور ناول،

ڈرامے اور مضامین سب اس کی جینیئس کے آئینہ دار ہیں۔ کامیو اپنی چیزوں کو disown نہیں کرتے۔ بریڈمین کرکٹ کے علاوہ دوسرے مشاغل یا کھیلوں کو اہمیت نہیں دیتے۔ کہیں گے ٹینس میری گیم نہیں، ورزش کے لیے ہاتھ آزما لیتا ہوں۔ کامیو کی تخلیقی کائنات میں وہ تمام اصناف سخن جو اس کے تصرف میں آئیں یکساں اہمیت رکھتی ہیں۔ کیا بریڈمین کے کھیل کی دنیا میں سوائے کرکٹ کے کسی اور کھیل کی اہمیت ہے؟ اور پھر میں تو کرکٹ کو نہایت احمقانہ کھیل سمجھتا ہوں، باکسنگ اور کراٹے کو سفاکانہ۔ ہنرمندی کی بات نہ کیجیے۔ جتنی ہنرمندی اور سائنس ایٹم بم میں صرف ہوئی ہے، اور کسی چیز میں کیا ہوگی؟

مطلب یہ کہ کھیلوں کی بعض اقسام سے میں شدید قسم کی نفرت کر سکتا ہوں، اور مجھ جیسے سیکڑوں لوگ دنیا میں مل جائیں گے۔ کیا اصناف سخن سے ہم ایسی نفرت کر سکتے ہیں؟ کیا ادبی تنقید کی تاریخ اصناف سخن سے محبت یا نفرت کی تاریخ رہی ہے؟ کیا کوئی بھی نقاد ادب کے ایک وافر حصے کو رد کر کے بڑا نقاد بن سکتا ہے؟ میں تو سمجھتا ہوں کہ بڑا نقاد آفاقی دلچسپیوں کا مالک ہوتا ہے۔ شاعری، ناول، ڈراما، افسانہ، تنقید سب پر یکساں اعتماد سے قلم اٹھاتا ہے۔ نہ محض شاعری کا ہو کر بیٹھ جاتا ہے، نہ عمر عزیز تنقید کی تاریخ لکھنے میں ہی صرف کر دیتا ہے۔ ہماری تنقید کا المیہ بھی یہی ہے کہ ہم پہلودار نقاد پیدا نہیں کر پائے۔ سرور صاحب سے فکشن پر تنقید نہیں سنبھلی۔ کلیم الدین احمد شاعری اور تنقید کے دائرے سے باہر نہیں نکلے۔ افسانوں اور ناولوں پر ان کے یہاں ایک بھی مضمون نہیں۔ ممتاز شیریں شاعری اور تنقید سے بالکل بے بہرہ ہیں۔ احتشام حسین شاعری اور تنقید پر اچھا لکھ گئے لیکن فکشن کی طرف متوجہ ہوئے تو ان پر تھکن طاری ہو چکی تھی اور ان کے مضامین محض سرسری جائزے بن کر رہ گئے۔ فاروقی کی زیر تبصرہ کتاب بھی بتاتی ہے کہ فکشن ان کے بس کا روگ نہیں۔ دراصل فکشن میں وہ ڈوبے نظر آتے ہی نہیں تو تیریں گے کیا؟ ڈوبے اور وہ بھی افسانے کے چلو بھر پانی میں۔

(۷)

فاروقی کے ٹھنسے کو حقارت میں بدلتے دیر نہیں لگتی۔ وہ کہتے ہیں:

> ذرا سوچیے اگر آپ کے یہاں چیخوف، موپاساں اور ٹامس مان کے ہم پلہ افسانہ نگار موجود ہوتے تو کیا تنقید کو کتے نے کاٹا تھا جو ان کا ذکر نہ کرکے چھٹ بھیئے شاعروں کا ذکر کرتی؟ اصل الاصول تو یہ ہے کہ افسانہ اتنی گہرائی اور باریکی کا متحمل ہی نہیں ہو سکتا جو شاعری کا وصف ہے۔ لیکن دوسری حقیقت یہ ہے کہ ہمارے یہاں افسانے اور ناول کا اتنا باقاعدہ وجود نہیں ہے جتنا شاعری کا ہے، اس لیے ان اصناف پر تنقید ہو تو کہاں سے ہو؟

اس اقتباس میں فاروقی تنقید کو صاف بچا لے گئے ہیں۔ گویا اردو میں ایک سے ایک مرد نقاد براجمان ہے، قصور تو افسانے کی صنف کثیف کا ہے جو اس کو حرکت میں نہیں لاتی۔ فرانس اور جرمنی کی میمیں ہاتھ لگیں، پھر دیکھیے کیسی کھاٹ توڑ تنقید لکھتا ہے۔ میرا تو صاف جواب ہے کہ جی ہاں، تنقید کو کتے نے کاٹا ہے۔ باقر مہدی تو کہتے ہی رہتے ہیں کہ مشرق کا ذہن تنقید کے لیے سازگار نہیں۔ انگریزی تعلیم کے سبب تھوڑی بہت چہل پہل رہی۔ حالی، احتشام حسین، اور آل احمد سرور نے چند لمحوں کے لیے روشن خیالی کی شمعیں جلائیں، لیکن مشرق کی ازلی تاریک رات کے پُراسرار سائے دیکھتے ہی دیکھتے چاروں طرف پھیل گئے۔ عسکری اور فاروقی جیسے بیدار دماغوں کا انجام کیا ہوا وہ بھی ہمارے سامنے ہے۔ ان سے کوئی الجھ تک نہیں رہا، جو ہمارے تنقیدی انحطاط کی آخری نشانی ہے۔ رہا سودا سو دیوانہ، تو میں ڈھچکوں ڈھچکوں اپنا تانگا چلاتا ہوں جو خالدہ اصغر کی "سواری" کی طرح رات کے سناٹے کو اور مہیب بناتا ہے، کیوں کہ اس کا کام اجل رسیدوں کو جمع کرنا رہ گیا ہے۔

یہ کیسی بات کہی فاروقی نے کہ چیخوف اور موپاساں کے ہم پلہ افسانہ نگار ہوتے تو نقاد قلم

اٹھاتا؟ اگر ہوتے تب بھی نہ اٹھاتا کہ اس کے مشاغل کے مراکز اور ہیں۔ بیدی اور منٹو، عصمت اور قرۃالعین حیدر، انتظار حسین اور غلام عباس پر لکھنے کی اسے فرصت نہیں کیوں کہ سجاد حیدر یلدرم کے افسانوں کی لزبین لونڈیوں کے مساس کے مناظر دکھانے کا اسے چسکا ہے۔ اردو کا نقاد خود اندر سے کھوکھلا، ناکارہ اور عیار ہے اور فنکاروں کا استعمال خود اپنے مقاصد کو آگے بڑھانے کے لیے کرتا ہے۔ ترقی پسند تنقید کا کوا اسی افسانے پر منڈلاتا ہے جس میں سماج کی بھینس ڈکراتی ہے، اور جدید تنقید کا گدھ اسی افسانے پر لپکتا ہے جس میں افسانہ نگار اسطور کی گائے کے تھنوں سے منہ بھڑائے ہوئے ہے۔

ہمارے نقادوں نے ہمارے افسانہ نگاروں کے ساتھ کیا سلوک کیا، وہ تو ہماری ادبی تاریخ کا ایک تاریک باب ہے۔ ستم ظریفی دیکھیے کہ دوسروں کے تغافل کی تلافی فاروقی کی نظرِ عنایت نے اس طرح کہ افسانے کو تھرڈ کلاس صنفِ سخن اور افسانہ نگاروں کو گھٹیا ادیب بنا کر کر دیا۔ چھٹ بھیے شاعروں پر نقاد اس لیے لکھتے رہے کہ نکمّے سے نکمّے شاعروں پر لفاظی اور جارگن کا جھاگ پیدا کیا جا سکتا تھا، جبکہ افسانہ نگار تو کھلی آنکھ کا مطالبہ کر رہا تھا کہ افسانوں کی دنیا میں دکھ سکھ کی دھوپ چھاؤں میں جینے والے انسانوں کے المیے اور طربیے کو ٹھہری نظر سے دیکھے۔ یہ آنکھ نقاد کے پاس تھی ہی کہاں، کہ وہ تو خوگر تھی زبان کے بلبلوں کا نیرنگِ تماشا دیکھنے کی۔ کوڑھ لگی انگلیاں شمشیر نہیں اٹھاتیں، گلی سڑی کیرا لگی شاخیں ہی توڑتی رہتی ہیں۔ منٹو اور بیدی نے جن تجربات کو بیان کیا تھا وہ تو سلگتے انگارے تھے۔ الفاظ کے موتیوں کے پارکھ انگاروں سے نہ کھیل سکے تو اس نظریے میں پناہ لی کہ شاعری میں زبان کا جیسا تخیلی استعمال ہوتا ہے وہ نثر اور افسانے کے مقدر میں نہیں۔

جو بات فاروقی نے کہی ہے اسے اس طرح بھی کہا جا سکتا تھا کہ فکشن کی تنقید کی روایت خود مغرب میں بھی اتنی قدیم اور توانا نہیں ہے جتنی کہ شاعری کی تنقید کی روایت۔ اور وجہ صاف ہے کہ ناول اٹھارھویں صدی سے شروع ہوتا ہے، اور افسانہ تو بیسویں صدی ہی کی پیداوار سمجھو۔ نقاد فکشن کی تنقید کا کوئی موزوں اور مناسب طریق کار پروان نہیں چڑھا سکا۔ شاعری کی تنقید کی روایت تو ڈھائی ہزار سال پرانی ہے، جب کہ فکشن کی تنقید کی عمر سو سال کی بھی نہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ شاعری کی حکمرانی طویل عرصے پر پھیلی ہوئی ہے اور نشاۃالثانیہ کے بعد ہی اس تسلط کی

حدود سمٹنے لگتی ہیں اور نثر اپنا لوہا منوانے لگتی ہے۔ اس نوع کے تاریخی حقائق کے حوالوں سے بات کرتے تو مسئلے کے بہت سے پہلو سامنے آتے، لیکن اس سے فاروقی کا افسانہ نگاروں کو ذلیل کرنے کا مقصد فوت ہو جاتا۔

فاروقی لکھتے ہیں:

> ترقی پسندوں نے افسانے کو اس لیے فروغ دیا کہ ادب سے جس قسم کا وہ کام لینا چاہتے ہیں اس کے لیے افسانہ موزوں ترین صنف تھا۔

یہ کیسی غلط بات ہے! شاعری سے تو دنیا بھر میں ہر نوع کا کام لیا گیا ہے۔ حتیٰ کہ طب اور کھیتی باڑی کی کتابیں بھی اس میں لکھی گئی ہیں، مذہب اور اخلاق کی تلقینات بھی کی گئی ہیں، بادشاہوں کے قصیدے بھی اور کینہ و عناد سے بھری ہوئی ہجویں بھی لکھی گئی ہیں۔ شاعری اور بعد میں نثر کی اصناف کا استعمال غیر فنی اور پروپیگنڈائی مقصد کے لیے ہمیشہ ہوتا رہا ہے۔ یہی حال ڈرامے اور ناول کا ہے، سماجی اصلاح کے ساتھ ساتھ اس سے مذہبی پروپیگنڈے کا کام بھی لیا گیا ہے۔ افسانے اور ناول سے زیادہ شاعری انقلابی پروپیگنڈے کے لیے کارگر رہی ہے کہ تک بند سے تک بند شاعر بھی "بڑھے چلو بڑھے چلو" کہہ کر اپنا کام بڑھا سکتا ہے، جب کہ افسانے میں تو کہانی، پلاٹ اور کردار کا کھٹراگ مول لینا پڑتا ہے، جو اگر ناکام ہو تو افسانہ ٹھپ ہو جاتا ہے، جب کہ شاعری فاروقی کے ہی قول کے مطابق غیر شعر میں کھپ سکتی ہے، جو خالص شاعری سے مختلف قسم کی شاعری ہے جس میں نثری اوصاف والی تحریریں سماتی ہیں۔ شاعری تو مٹھیوں میں افشاں بھر کر انقلاب کی مانگ بھرنے نکلتی ہے، لیکن اگر ناول اس کے پیچھے نکل گیا تو مشکل ہو جاتی ہے، کیوں کہ ڈاکٹر ژواگو کی طرح وہ تو بتاتا ہے کہ کس طرح مانگ خاک و خون میں لتھڑ گئی۔

فاروقی لکھتے ہیں:

> اگر حالی کے دور میں افسانے کا وجود ہوتا تو وہ شاعری کو یک قلم مسترد کر کے افسانہ نگاری کی تلقین کرتے۔ افسانہ نہیں تھا، اس لیے انھوں نے شاعری کو ایک زبردست قسم کا جلاب دے کر عشق و عاشقی وغیرہ کے تمام مسائل کا اسہال کر دیا۔

ان جملوں میں حالی کی طرف فاروقی کا رویہ کلیشے رویہ ہے جو ان جیسے نقاد کو زیب نہیں دیتا۔ زبان بھی بھونڈی ہے۔ ہمیں جاننا چاہیے کہ مشرق ہی نہیں بلکہ مغرب میں بھی افسانہ، ناول اور ڈراما اخلاق پسندوں کی نظر میں کبھی پسندیدہ اصناف نہیں رہیں۔ ان چیزوں سے وہ ہمیشہ نوجوانوں کو دور رکھنے کی کوشش کرتے رہے۔ تاحال افسانوں اور ناولوں سے عشق و محبت کی رومانی کہانیاں مراد لی جاتی تھیں۔ قیاس غالب یہی ہے کہ حالی داستانوں کی طرح افسانوں کو بھی درخوراعتنا نہ سمجھتے۔ "لحاف" اور "بو" پڑھ کر ان کی کیا حالت ہوتی، ہم یہ سمجھ سکتے ہیں۔

فاروقی کہتے ہیں:

> افسانہ تو بے چارہ تبت کے یاک کی طرح سُست قدم لیکن کار آمد ہے، شاعری کی طرح جذباتی آگ سے نہیں کھیلتا۔

لیکن افسانے کو تاحال غیر کار آمد اور ناولوں کو بے کار نوجوانوں اور بے وقوف عورتوں کا مشغلہ سمجھا گیا تھا۔ اگر وہ کار آمد بنا بھی تو زیادہ سماجی، نفسیاتی اور فلسفیانہ شعور حاصل کرنے کے بعد؛ اور اس معاملے میں ہمیں ترقی پسندوں کا ممنون ہونا چاہیے کہ اسے سماجی شعور عطا کر کے ادبِ لطیف کی انفعالی رومانیت اور سجاد حیدر یلدرم کی لزبین سطح سے بلند کیا۔ جذباتی آگ سے کھیلنا، جذبات بھڑکانا، جذبات پر تکیہ کرنا، جذباتیت سے کام لینا جذباتی شخصیتوں کے اسفل کام تھے جو اس نے شاعری کے لیے چھوڑ دیے۔

فاروقی لکھتے ہیں:

> اردو کا مزاج علی الخصوص اور ادب کا مزاج علی العموم نثر سے زیادہ شاعری کی طرف مائل ہے اور شاعری کا مزاج ہر عہد میں پروپیگنڈے کے خلاف رہا ہے۔ چناں چہ حسرت موہانی سے لے کر فیض اور مخدوم تک جس نے بھی غزل کہی، وہی زلف و رُخسار کی بات کہی، صرف پیرائے بدل گئے۔

لیکن زلف و رخسار، گل و بلبل ہی کی مانند، غزل کی سکہ بند روایتی علامات ہیں۔ ان علامات نے بھی غزل کو پروپیگنڈے کے لیے استعمال ہونے سے نہیں بچایا تو شاعری کی دوسری اصناف کا کیا ذکر جہاں اسلوبیاتی جبر اتنا شدید نہیں ہے؛ ان میں تو دھڑادھڑ لاؤڈاسپیکروں کے دہانے کھل گئے۔

اپنے مقصد کے لیے فاروقی غزل کی شاعری کو کل شاعری سمجھتے ہیں۔ فیض اور مخدوم اور دوسرے بے شمار شاعر ہیں جن کی پابند اور آزاد نظمیں پروپیگنڈے کے تحت غارت ہوئیں۔ چلیے تسلیم کہ غزل نے ان کی آبرو رکھ لی، لیکن یہ تو غزل کی اسلوبی جکڑبندی کا نتیجہ ہے جو یہاں وصف بنا تو دوسرے حالات میں عیب بھی بن سکتا ہے، کہ سوائے مخصوص مضامین کے غزل میں دوسرے موضوعات کی گنجائش نہیں۔ بگڑنے کے نچھن غزل میں بھی اتنے ہی ہیں جتنے افسانے میں، اور شاعری بھی اتنی ہی آسانی سے پروپیگنڈے کے لیے استعمال ہو سکتی ہے جتنی کہ نثر۔ ایسا نہیں ہے کہ شاعری چناجور گرم بیچے گی تب بھی شاعری ہی رہے گی۔

فاروقی لکھتے ہیں:

> ایک موپاساں کا نام ذہن میں آتا ہے، لیکن اس نے بھی منہ جھوٹا کر لینے کی حد تک ناول کا مزہ چکھا ہے، بلکہ اس کا ایک ناولٹ "ایک عورت کی کہانی" تو بلاشبہ بڑے ناولوں کے زمرے میں آتا ہے اور میرے خیال میں اس کو بقائے دوام بخشنے کے لیے یہی ناول بہت تھا۔ جی، چیخوف؟ جناب چیخوف کی اہمیت اور خاص کر اس عہد میں تو اس کے ڈراموں کی وجہ سے ہے۔ اگر چیخوف سے ڈراما الگ کر لیجیے تو اس کی قدر آدھی بھی نہیں رہ جاتی۔

ان جملوں کا اسلوب شرارت پسندانہ ہے۔ پلڑا مارنے والی بات ہے تاکہ اپنا پوائنٹ اسکور کریں۔ موپاساں اور چیخوف دونوں کی اہمیت ان کے افسانوں کی وجہ سے ہے۔ موپاساں کا ناول بڑے ناولوں کے زمرے میں نہیں آتا اور اسے بقائے دوام بخشنے کے لیے کافی نہیں۔ چیخوف کے ڈرامے بہت شاندار ہیں، لیکن وہ ڈرامے نہ لکھتا تو دنیائے ڈراما یتیم نہ ہوتی کہ اس سے بھی بڑے بڑے ڈراما نگار موجود ہیں لیکن افسانے نہ لکھتا تو فکشن کی دنیا میں ایک بڑا خلا رہ جاتا، جو صرف اس کی ذات نے پُر کیا ہے۔ اور یہی حال موپاساں کا ہے۔ اس سے بھی بڑے ناول نگار موجود ہیں، لیکن دنیائے افسانہ کا تو وہ بادشاہ ہے۔ بادشاہوں کا قتل assassination ہے اور فاروقی کے محولہ بالا جملے یہی کام کرتے ہیں، اور یہ کام نقاد کا نہیں ہوتا انارکسٹ کا ہوتا ہے۔

(۸)

فاروقی کہتے ہیں:

اردو میں بمشکل تمام درجن بھر واقعی زوردار افسانے لکھے گئے ہیں اور وہ بھی مختلف مجموعوں میں دفن ہیں۔ دنیا کے بازار میں لائے گئے ہوتے اور انہیں موپاساں اور چیخوف کے بہترین افسانوں کے سامنے رکھا گیا ہوتا تو اور بات تھی۔

دیکھیے، فاروقی افسانوں کو نارنگیوں کی طرح درجن کے حساب سے گنتے ہیں۔ نقاد سے ہٹ کر میوہ فروش بنتے ہیں تو استعارہ بھی دنیا کے بازار ہی کا سوجھتا ہے۔ اب مجھے نارنگی کا استعارہ سوجھا تو اسی کے چھلکے اتاروں گا۔ ہر پھل ایک مخصوص زمین، آب و ہوا اور مقام کی پیداوار ہوتا ہے۔ مقامی باشندوں کی زبان اس سے لذت آشنا ہوتی ہے۔ ممکن ہے تُرشی اور شیرینی کے لطیف امتزاج سے لطف اندوز ہونے کے باوجود دوسرے لوگ اس کی تمام نزاکتوں کی تحسین اس طرح نہ کر سکیں جس طرح مقامی لوگ کرتے ہیں۔ انتظار حسین کے افسانے میں پانی کا گھڑا، چمک دار بجھارا اور قلعی کیا ہوا نقشی کٹورا ممکن ہے دوسروں کے لیے محض اشیا ہوں لیکن ہمارے لیے گرمی، پانی، پیاس، مٹی کو سوندھی خوشبو، دھوپ کے مقابلے میں پنہیارے کی سایہ دار ٹھنڈک اور چمکتے کٹورے میں پانی کی جھلملاہٹ اور اسی نوع کے نہ جانے کیسے کیسے حسّی پیکر پیدا کرتی ہیں یہ چیزیں۔ یہی لوکل کلر یا تہذیبی فضائیں ہیں جو ہمارے لیے ان تخلیقات کو قابلِ قدر بناتی ہیں جو ہماری زمین سے پھوٹی ہیں۔ چیزوں کو آپ بازار میں لے جا سکتے ہیں لیکن ان تہذیبی فضاؤں کو نہیں جو الفاظ کے آبگینوں میں سانس لیتی ہیں۔ یہی چیز ہمارے افسانہ نگاروں کو ہمارے لیے اتنا ہی قابلِ قدر بناتی ہے جتنا کہ مغرب کے بڑے فنکاروں کو۔ ادب کا مطالعہ شوقیہ چیز ہے، جبریہ نہیں، اور اسی لیے آدمی اپنے انتخاب میں آزاد ہے، اور شاید اسی سبب سے آدمی ادب میں بہترین سے کم پر مفاہمت نہیں کرتا۔ میرے لیے یہ کیسے ممکن تھا کہ میں چیخوف اور موپاساں کے پڑھنے کے بعد

بیدی اور منٹو کو پڑھتا، لیکن میں انھیں پڑھتا ہوں اور اتنا ہی پسند کرتا ہوں جتنا چیخوف اور موپاساں کو۔ میں انھیں برابری کا درجہ نہیں دیتا لیکن درجہ بندی کو اپنے اعصاب پر سوار بھی نہیں کرتا۔ درجہ بندی خاص خاص موقعوں پر مزہ دیتی ہے، ہمیشہ نہیں۔ بیوی دوسری عورتوں سے زیادہ حسین نہیں، اس کا ذکر بر سبیلِ تذکرہ ہو گیا تو ٹھیک ہے، لیکن آدمی دن رات اسی بحث میں الجھا رہا تو بیوی کے ساتھ رہے گا کیا؟ یہ میں شروع ہی میں کہہ چکا ہوں کہ گھر کی جورو کو بالی وڈ کی حسینہ سمجھتے پھر نا سنا بری ہے، اور نان خطائی کا لطف اسے کیک سمجھ کر نہیں بلکہ نان خطائی سمجھ کر ہی کھانے میں ہے۔

دیکھیے، بیدی اور منٹو کو پڑھنے کے بعد اعظم کریوی نہیں پڑھے جاتے۔ اگر چیخوف اور موپاساں کو پڑھنے کے بعد بیدی اور منٹو بھی نہ پڑھے جا سکیں تو چیخوف کے مقابلے میں منٹو کا فن ایسا ہی گھٹیا قرار پائے گا جیسا کہ منٹو کے مقابلے میں اعظم کریوی کا۔ وہ لوگ جنھوں نے چیخوف کا نام تک نہیں سنا اور صرف بیدی اور منٹو کو پڑھا ہے، ان سے بھی اعظم کریوی نہیں پڑھے جاتے۔ اعظم کریوی کو چیخوف نے نہیں بلکہ بیدی اور منٹو کی افسانہ نگاری نے ازکاررفتہ کر دیا۔ منٹو بھی گھٹیا درجے کا ہوتا تو چیخوف کو پڑھنے کے بعد کوئی اسے ہاتھ نہ لگاتا۔ ہم منٹو اور بیدی کو پسند کرتے ہیں تو اسی وجہ سے کہ اپنے دائرے میں رہ کر انھوں نے فن کی انھی بلندیوں کو چھوا، جو چیخوف اور موپاساں نے ان کے دائرۂ فن میں حاصل کیں، اور اسی فنی تکمیل سے اعظم کریوی کے افسانے محروم رہے۔ بیدی اور منٹو چیخوف اور موپاساں جتنے بڑے افسانہ نگار نہیں، لیکن ان سے کمتر درجے کے لکھنے والے بھی نہیں؛ محض مختلف ہیں اور اپنے دائرہ کار میں مکمل، اور اسی لیے انھوں نے جو چیزیں ہمیں دیں وہ چیخوف اور موپاساں میں ہمیں نہیں ملتیں کیوں کہ وہ ہماری زندگی، ہمارے ملک، ہماری زبان اور ہمارے کلچر سے مخصوص ہیں۔ جب معاملہ آرٹ اور کلچر کے ناگزیر رشتے کا ہو تو آدمی نارنگیاں نہیں گنتا بلکہ افسانے کی پوری دھرتی کی بوباس اپنے تنقیدی شعور میں جذب کرتا ہے۔

آپ یہاں کہہ سکتے ہیں کہ دھرتی کا چکر چلا کر میں تقابلی مطالعے کا ایک اہم ہتھیار نقاد کے ہاتھ سے چھین رہا ہوں، لیکن میں تو سمجھتا ہوں کہ تقابلی مطالعے کا بنیادی جذبہ یہ ہونا چاہیے کہ ایک

فنکار کا آرٹ دوسرے فنکار کی تفہیم میں کس قدر معاون ثابت ہو سکتا ہے۔ فاروقی تقابل کا استعمال تفہیم کے لیے نہیں تحقیر کے لیے کرتے ہیں۔ اسی ضمن میں فاروقی لکھتے ہیں:

> حاصلِ معاملہ یہ کہ افسانے بھی انہیں لوگوں نے لکھے جو اصلاً ناول نگار تھے۔ ڈکنز کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ اسے کون افسانہ نگار کہے گا؟ اور ہمارے زمانے میں تو سب کے سب، کافکا ہو یا مان، سارتر ہو یا کامیو، جوئس ہو یا ڈی ایچ لارنس، سب نے ناول لکھے ہیں۔ ان میں کوئی ایسا نہیں ہے جسے ہم محض افسانہ نگار کی حیثیت سے جانتے ہوں۔

فاروقی کے لیے نہ گلی ڈنڈا کی مثال کام کرتی ہے، نہ براہِ راست بیان، کیوں کہ وہ کوئی تنقیدی بات کہنا ہی نہیں چاہتے، محض اپنا دلیل بازی کا شوق پورا کرنا چاہیے ہیں۔ دلیل بازی ہی کرنی ہوتی تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ کافکا کے آٹھ دس افسانے اتنے ہی مشہور یا اہم ہیں جتنے کہ اس کے تین ناول۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ جوئس اور لارنس نے شاعری بھی کی لیکن ان کی شاعری سے ان کا فکشن زیادہ مشہور ہے۔ تو کیا شاعری خراب آرٹ ہے؟ آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ اچھے شاعر نہیں تھے، تو ہم بھی کہہ سکتے ہیں کہ ڈکنز اچھا افسانہ نگار نہیں تھا، گو ناول نگار بڑا تھا۔ اسی طرح ہم پریم چند کے متعلق بھی یہ بات کہہ سکتے ہیں کہ وہ ناول نگار اتنے اچھے نہیں تھے جتنے اچھے افسانہ نگار تھے۔ سارتر اور کامیو نے ناول بھی لکھے، افسانے بھی اور ڈرامے بھی، لیکن کامیو کی اہمیت اس کے ناولوں اور افسانوں کی وجہ سے ہے، جبکہ سارتر کے یہاں ڈراموں کی بھی اتنی ہی اہمیت ہے جتنی کہ ناولوں اور افسانوں کی۔ بے شک جوئس کا شاہکار اس کا ناول "یولیسز" ہے لیکن اس کی تخلیقات میں "ڈبلنرز" کی کہانیوں کی بھی اتنی ہی اہمیت ہے جتنی کہ "پورٹریٹ" کی۔ کوئی بھی نقاد "ڈبلنرز" کے افسانوں اور "پورٹریٹ" کو نظر انداز کر کے اس کی فنکارانہ عظمت کا صحیح خاکہ پیش نہیں کر سکتا۔ لارنس اتنا ہی بڑا افسانہ نگار ہے جتنا بڑا ناول نگار، بلکہ اس کے بعض افسانے تو اس کے بعض ناولوں سے بھی زیادہ کامیاب ہیں اور اسی لیے اس کے کامیاب افسانوں پر نقادوں نے جتنا لکھا ہے اتنا اس کے کمزور ناولوں پر نہیں لکھا ہے۔

حاصلِ بحث یہ کہ کسی فنکار کے یہاں افسانہ نگاری کی اہمیت ہے، کسی کے یہاں نہیں۔ کسی

کے یہاں ڈراموں کی بھی اہمیت ہے، کسی کے یہاں نہیں۔ کسی نے منھ کا مزہ بدلنے کے لیے افسانے لکھے، کسی نے صحافتی ضرورت کے تحت، لیکن بعض فنکار ایسے ہیں، جیسے مثلاً کافکا، جوئس، لارنس، سارتر اور کامیو، جنھوں نے افسانے اس لیے لکھے کہ جو تجربہ وہ بیان کرنا چاہتے تھے وہ ناول میں بیان ہو سکتا تھا نہ ڈرامے میں، بلکہ صرف افسانے کا فارم ہی اس کے لیے موزوں تھا۔ افسانہ بطور ایک فارم کے جب ایک ایسے تخلیقی تجربے کا ذریعۂ اظہار بنے جو دوسری اصنافِ سخن میں ڈھلنے سے انکاری ہو تو وہ اپنی ناگزیریت، ضرورت اور اہمیت منواتا ہے۔ اہم بات یہ نہیں کہ افسانہ آرٹ کا بڑا فارم ہے یا نہیں؛ اہم بات یہ ہے کہ جوئس، لارنس اور کامیو کے افسانوں کا آرٹ بڑا ہے یا نہیں؟ شاعری سے مثال دیں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ اہم بات یہ نہیں کہ سانیٹ بڑی صنفِ سخن ہے یا چھوٹی، بلکہ اہم بات یہ ہے کہ شیکسپیئر کے سانیٹ اعلیٰ شاعری کا نمونہ ہیں یا نہیں؟ اسی لیے تو شلر نے کہا تھا کہ مطالعہ اصناف سخن کا نہیں شاعری کا کرنا چاہیے۔ جس طرح چیخوف کو پڑھنے کے بعد بیدی کو پڑھتے وقت، یا شیکسپیئر کو پڑھنے کے بعد غالب کو پڑھتے وقت، یہ احساس نہیں ہوتا کہ میں کوئی کمتر چیز پڑھ رہا ہوں، اسی طرح ناول پڑھنے کے بعد افسانہ پڑھتے وقت یہ احساس نہیں ہوتا کہ سمندر کی سیاحت کے بعد حوض کے کنارے چہل قدمی کر رہا ہوں۔ وجہ یہ ہے کہ جمالیاتی مسرّت رہینِ منت ہے تکمیل فن کی، اور چوں کہ ادب میں ہمارا سروکار end product سے ہوتا ہے، اس لیے ہم یہی دیکھتے ہیں کہ صنفِ سخن چاہے رباعی، غزل، سانیٹ یا افسانے کی مانند مختصر ہو یا مثنوی، ڈراما اور ناول کی مانند طویل، ان کا آرٹ کیسا ہے، یعنی فنکار نے اپنی صنف سخن کے وضعی رشتوں پر فنکارانہ دسترس کا ثبوت دیتے ہوئے اس صنف کا استعمال ایک بڑے تخئیلی تجربے کے اظہار کے لیے کیا ہے یا نہیں؟

لیکن یہ مسئلہ اتنا سیدھا سادا نہیں۔ میں نے جان بوجھ کر جمالیاتی مسرّت کا ذکر کیا ہے حالاں کہ سوزان سونٹاگ تو کہتی ہے کہ جمالیاتی مسرت جیسی کوئی چیز نہیں؛ اگر ہو بھی تو اس کے ناپنے کا ہمارے پاس کوئی پیمانہ نہیں۔ ابھی تک تو انسان نے مسرت و نشاط کو ناپنے اور جوکھنے کے معروضی پیمانے وضع نہیں کیے۔ ہمیں تو یہ تسلیم کرنا ہی ہوگا کہ بڑے آرٹ کا تجربہ بڑا ہوتا ہے اور چھوٹے آرٹ کا تجربہ چھوٹا۔ آخر ہم منٹو کے افسانے "بابو گوپی ناتھ" اور ٹالسٹائی کے

ناول "جنگ و امن" کو اس سبب سے تو برابر نہیں سمجھیں گے کہ دونوں میں اپنے طور پر آرٹ کی تکمیل ملتی ہے اور دونوں کو پڑھ کر ہم جمالیاتی مسرت کی ایک سی کیفیت سے گزرتے ہیں۔ ظاہر ہے دونوں میں فرق ہے، اور پہلا فرق تو اصنافِ سخن کے چھوٹے بڑے ہونے کا ہے۔ لیکن محض اصنافِ سخن کا فرق دونوں کے آرٹ کے متعلق ہمیں بہت زیادہ نہیں بتاتا۔ اس فرق کو نظر میں لیتے ہوئے ہمیں آگے بڑھ کر دونوں کے بے شمار فنی اور تخئیلی پہلوؤں پر غور کرنا پڑتا ہے اور اس وقت ہمارے سامنے یہ بات واضح ہوتی ہے ـــ اور فاروقی کا اس بات پر اصرار درست ہے ـــ کہ بڑا تخیل اپنے اظہار کے لیے بڑی اصنافِ سخن کا انتخاب کرتا ہے۔ لیکن اہم سوال یہ ہے کہ اصنافِ سخن کیوں پیدا ہوتی ہیں اور ایک وقت تک اپنی بہار دکھانے کے بعد کیوں ختم ہو جاتی ہیں؟ مثنوی اور قصیدے کیوں ختم ہو گئے؟ المیہ ڈراما کیوں شیکسپیئر سے شروع ہو کر اسی کے عہد میں ختم ہو گیا؟ رزمیہ شاعری کیوں ختم ہو گئی؟ کیوں ہمارے دور میں ناول اور ڈرامے کی موت کے نقارے بجنے لگے؟

ظاہر ہے کہ اصنافِ سخن چاہے جتنی اہم اور بڑی ہوں، جب دوسرے عہد کے فنکاروں کے کام نہیں لگ سکتیں تو ان کی جگہ نئی اصناف لیتی ہیں جو پرانی اصناف ہی کا بدلا ہوا یا مختصر کیا ہوا یا پابندیوں سے آزاد کیا ہوا روپ ہوتی ہیں۔ یہ نیا روپ ہمیشہ قدیم کے مقابلے میں سبک تر لگتا ہے۔ نئی اصناف میں نئے فنکاروں کے کارنامے بھی قدیم کے مقابلے میں ہلکے پھلکے، چھوٹے چھوٹے اور اکثر اوقات تو اٹکل نظر آتے ہیں۔ جدید و قدیم کی ازلی پیکار کے تناظر میں ماضی کا ادب العالیہ ہمیشہ عظیم نظر آتا ہے اور جدید تجربات چائے کی پیالی میں اٹھایا ہوا طوفان لگتے ہیں۔ اسی لیے تو باقر مہدی ادب میں عظمت کے تصور کے خلاف مسلسل جنگ کرتا رہا۔ اسے عظمت کا انکار نہیں تھا بلکہ اس بات پر اصرار تھا کہ عظمت کا تصور کلاسک سے وابستہ ہے اور ہمارا دور جدید ہونے ہی کے سبب کلاسیکی دور سے مختلف ہے۔ فاروقی جدیدیت کے علم بردار بنے لیکن ان کے ہاتھ میں پیمانے کلاسیکی دور ہی کے تھے۔

خیر یہ کوئی عیب کی بات نہیں، بلکہ بعض مواقع پر کلاسیکی ذہن ادیبوں کی تادیب نہ کرے تو نئے تجربات ایجادِ بندہ کی انارکی پیدا کرتے ہیں۔ آخر راقم الحروف بھی تو باقر مہدی کے ہاتھوں

دقیانوسی اور کلاسیکی ہونے کی تہمت اپنے سر منڈھ چکا ہے۔ لیکن فاروقی کی مصیبت یہ ہوئی کہ انھوں نے کلاسیکی تصورات کا استعمال افسانے کی صنف کو کمتر ثابت کرنے کے لیے کیا۔ حالاں کہ اگر جدید ادب کا مقابلہ کلاسیکی ادب سے کیا جائے تو جدید غزل میر وغالب کی غزل کے سامنے بچوں کا کھیل لگتی ہے اور جدید مختصر نظمیں کلاسیکی پابند اصناف کی شاعری کے مقابلے میں نثری اور سپاٹ لگتی ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ جب قصیدہ، مثنوی، مسدّس بطور اصناف کے ختم ہو گئیں اور ہمارا دور طویل رزمیہ اور بیانیہ نظموں کا رہا ہی نہیں تو پھر ان کے پیمانے جدید شعری تخلیقات کے لیے کیسے کام آسکتے ہیں؟

شاعری میں اگر نظم آزاد اور مختصر نظم کی گنجائش ہے تو نثر میں مختصر افسانے کی گنجائش کیوں نہیں؟ آخر یہ بات بھی کہہ سکتے ہیں کہ سعدی، رومی، نظامی اور میر حسن کی مثنویات کے مقابلے میں جدید شاعروں کی بالشت بھر نظمیں بھی تو چاے کی پیالی کا طوفان اور گلی ڈنڈا ہیں۔ آپ کہیں گے کہ طویل مثنوی کا رواج ختم ہو گیا لیکن ناول تو رواج میں ہے۔ ہم ناول کو چھوڑ کر مختصر افسانے کا استعمال کرتے ہیں اور اس چھوٹی سی صنف میں بڑے ادب کے امکانات کم ہیں۔ میں کہوں گا شاعری میں بھی بڑی اصناف مثلاً مثنوی کو حالی اور آزاد نے نئی زندگی بخشنے کی کوشش کی لیکن وہ مقبول نہ ہوئی اور شاعری مختصر نظموں کی طرف ہی مائل رہی۔ میں یہ بھی کہوں گا کہ ناول ہی کی طرح ہمارے یہاں ڈراما رواج کیوں نہ پا سکا جبکہ ڈرامے کی روایت تو ہندوستانی تہذیب کا بھی جزو رہی ہے۔ اور اس موقعے پر یہ بات بھی کہی جا سکتی ہے کہ ہماری شاعری سوائے غزل کے ہے کیا؟ اور غزل غنائی اور عشقیہ صنف ہونے کے سبب بڑی شاعری کے امکانات نہیں رکھتی اور اسی لیے میر وغالب بڑے غنائی شاعر ہیں، لیکن یہ سوال ہنوز جواب طلب ہے کہ آیا ان کی شاعری کو ہم دنیا کی بڑی شاعری کے سامنے رکھ سکتے ہیں؟ اس نظر سے آپ دیکھیں تو فیض اور راشد، محض اس وجہ سے کہ وہ شاعر ہیں، منٹو اور بیدی پر کوئی فضیلت نہیں رکھتے۔ افسانے میں منٹو اور بیدی کا مقام اتنا ہی بلند ہے جتنا کہ شاعری میں فیض اور راشد کا، اور ان چاروں فنکاروں کا ادب جدید ادب ہونے ہی کے ناتے سعدی و رومی اور میر وغالب کے ادب سے مختلف ہے، لیکن ہے اسی روایت کی توسیع و تجدید۔ چلیے یہ بات بھی قبول کہ بیدی اور منٹو کے افسانے دنیا کے بڑے افسانوں میں

شمار نہیں ہو سکتے؛ تو کیا فراق اور جوش، فیض اور راشد کی شاعری کا شمار دنیا کی بڑی شاعری میں ہوتا ہے؟ کیا اتنے بلے گلّے کے بعد ٹیگور اور اقبال کی شاعری کو دنیا کی بڑی شاعری میں مقام ملا ہے؟

ظاہر ہے کہ اس بحث کا کوئی نتیجہ نہیں۔ فاروقی شاعری اور نثر کی تمام اصناف پر نظر رکھ کر بات نہیں کرتے، صرف ایک صنف کے خلاف مورچہ قائم کرتے ہیں، اور اس بات کا خیال نہیں رکھتے کہ جو دلائل افسانے کے خلاف استعمال کیے جا سکتے ہیں وہی دوسری اصناف کی بنیادیں بھی کھود سکتے ہیں۔

(۹)

فاروقی کہتے ہیں:

> دیکھیے، ناول کے مقابلے میں افسانے کی وہی اہمیت ہے جو ہمارے یہاں غزل کے مقابلے میں رباعی کی ہے۔

وہ دلیل پیش کرتے ہیں کہ ہر بڑے شاعر نے رباعی کہی ہے لیکن محض رباعی کہہ کر کوئی شاعر بڑا شاعر نہیں بن سکتا۔ وہ امجد حیدر آبادی جیسے رباعی گو شاعروں کے نام لیتے ہیں لیکن خیام کا نام دانستہ نہیں لیتے۔ وہ اپنی بحث کو اس طرح سمیٹتے ہیں کہ

> یوں کہیے کہ بڑے ادیب اپنے اظہار کے لیے بڑے وسائل ہی استعمال کرتے ہیں۔ اقبال، میر اور غالب کے لیے یہ ممکن ہی نہ تھا کہ وہ صرف رباعی کہہ کر صبر کر لیتے۔ شیکسپیئر اور ملٹن صرف سانیٹ نگار ہو کر رہ نہ سکتے تھے۔

اس بیان میں فاروقی بغیر کسی علمی بنیاد کے یہ بات فرض کر لیتے ہیں کہ رباعی غزل کے مقابلے میں معمولی صنفِ سخن ہے۔ یہ داداگیری محض اس بل بوتے پر ہے کہ ہمارے یہاں شاعری عموماً

غزل کی شاعری رہی ہے۔ ایک ہی صنف کی ایسی مقبولیت کہ کسی بھی جگہ سے ایک اینٹ ہٹاؤ تو ہزار غزل کہنے والے کلبلاتے نکل پڑیں، اس صنف کو بطور اعلیٰ صنفِ سخن کے مشکوک بنانے کے لیے کافی ہے۔ اسی لیے غزل پر بات کرنے کے لیے نقاد کو جتنا فاروقی کے پاس ہے، اس سے کہیں زیادہ تنقیدی ڈسپلن کی ضرورت ہے۔ غزل کی صنف نے تو دو سو سال تک اردو شاعری کی تمام اصناف کو دبائے رکھا۔ حالاں کہ دنیا کی کسی بھی زبان کا مطالعہ کیجیے، ہر دور میں چھوٹی بڑی مختلف قسم کی اصنافِ سخن اعلیٰ ترین شاعری کے ذریعۂ اظہار کے طور پر کام لگتی رہی ہیں۔ خود فارسی شاعری کی ہزار سالہ تاریخ پر غزل اس طرح چھائی ہوئی نہیں ہے جس طرح اردو کی دو سو سالہ شاعری پر۔ ہمارے بڑے شاعر میر وغالب محض غزل کے شاعر ہیں لیکن فارسی کے بڑے شاعر ــــ فردوسی، سعدی، سنائی، عطار، رومی، عنصری، خاقانی، جامی، نظامی، خسرو ــــ بنیادی طور پر غزل کے نہیں بلکہ قصیدے اور مثنوی کے شاعر ہیں۔ غزل کا جیسا غلبہ اردو میں ملتا ہے وہ فی نفسہ ادبی صحت سے زیادہ انحطاط کی علامت ہے، کیوں کہ تخلیقی طور پر جاندار فضا وہی ہوتی ہے جس میں نظم و نثر کی تمام متداولہ اور مروّج اصناف تصرف میں آتی ہیں۔ چند وجوہات کے سبب، جن کا ہمیں خاطر خواہ علم نہیں، ہمارے یہاں افسانے کا رواج ناول اور ڈرامے سے زیادہ رہا ہے تو کیا افسانہ ناول اور ڈرامے سے بڑی صنف قرار پائے گا؟

فاروقی کہتے ہیں:

> اقبال، میر اور غالب کے لیے یہ ممکن ہی نہ تھا کہ وہ صرف رباعی کہہ کر صبر کر لیتے۔

فاروقی کے اس جملے کو میں بہت ناچ نچا سکتا ہوں۔ صرف چند ادائیں دیکھیے۔ اقبال کے لیے یہ ممکن ہی نہیں تھا کہ وہ صرف غزل کہہ کر صبر کر لیتے، لہٰذا غزل چھوٹی صنفِ سخن قرار پائی۔ میر وغالب کے لیے یہ ممکن ہی نہیں تھا کہ وہ مثنویاں اور قصائد کہہ کر صبر کر لیتے، لہٰذا مثنوی اور قصیدہ بھی غزل سے چھوٹی صنفِ سخن قرار پائیں۔ میر انیس کے لیے یہ ممکن ہی نہیں تھا کہ وہ رباعی کہہ کر صبر کر لیتے اور میر انیس نے غزل کو تو منہ لگایا ہی نہیں، لہٰذا مسدس غزل اور رباعی دونوں سے بڑی صنف قرار پائی۔ اب مجھے چکر آ رہے ہیں اس لیے گھمیریاں بند کرتا ہوں؛ جملوں

کو گھمیریاں دینے کا مشغلہ فاروقی کو مبارک۔

تو آئیے صاف اور سیدھی باتیں کریں۔ میر نے مثنویاں اور غالب نے قصائد لکھے۔ دونوں نے رباعیات بھی لکھیں۔ آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ دوسری اصناف میں انھیں وہ کامیابی نہیں ملی جو غزل میں ملی۔ لیکن شاعر کی کامیابی اور ناکامی کسی صنف کے معمولی اور غیر معمولی یا چھوٹی بڑی ہونے کی دلیل نہیں ہے۔ میر کو مثنویات میں بہت کامیابی حاصل نہیں ہوئی لیکن میر حسن تو مثنوی کا شاہکار دے گئے۔ میر کا قصیدہ، شہر آشوب اور ہجو بھی کمزور ہے لیکن سودا کی بہترین شاعری تو قصیدے اور ہجو ہی میں ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ میر رباعی پر صبر کر کے بیٹھ نہیں رہے، لیکن دوسری اصناف میں بھی انھوں نے بہت تیر نہیں مارے، لہذا وہ سب کی سب اصناف غزل سے چھوٹی نہیں ٹھہرتیں۔ انیس نے غزل کو ہاتھ نہیں لگایا تو وہ مسدس کے مقابلے میں اسفل چیز نہیں بنی اور مرثیہ غالب سے بن نہیں پڑا تو وہ غزل کے مقابلے میں کمتر نہیں ٹھہرتا۔

فاروقی تنقید کے اس بنیادی اصول سے بھی واقف نہیں کہ اصناف سخن کے چھوٹے بڑے ہونے کا مطالعہ ان اصناف میں شاعروں کے انفرادی کارناموں کے ذریعے نہیں کیا جاتا بلکہ اصناف میں شاعری کا جو کچھ سرمایہ ہے اس کے مطالعے کے ذریعے یہ دیکھنے کی کوشش کی جاتی ہے کہ اصناف میں اعلیٰ شاعری کی مقدار کتنی ہے اور اعلیٰ شاعری کے امکانات کیا ہیں۔ یہ طریقہ نقاد کو شخصیت پرستی اور صنف پرستی کے عیوب سے محفوظ رکھتا ہے۔ فاروقی دونوں کا شکار ہو گئے، کیوں کہ انھوں نے غیر تنقیدی رویہ اپنایا۔ بائی اسکول کے لونڈوں کی طرح کہنے لگے، غزل نے تو غالب کو پیدا کیا، رباعی کے پاس کیا ہے؟ تنقید لونڈوں کا کھیل بن جاتی ہے تو ایسی ہی باتیں کرتی ہے، ورنہ صحیح طریقہ تو یہ ہے کہ عقلی اور تنقیدی سوالات پوچھے جائیں؛ کہ مثلاً ہمارے یہاں ڈراما کیوں نہیں؟ ناول کیوں نہیں لکھے جاتے؟ کیا ہمارے یہاں رباعی کی صنف میں اعلیٰ شاعری ملتی ہے یا نہیں؟ اگر نہیں تو کیا ہم اس کی وجوہات جان سکتے ہیں؟ اصناف سخن پر بحث کرنے کے بھی کچھ آداب ہیں جو میری طرح فاروقی بھی اکاڈمک نقادوں ــــ مثلاً عصمت جاوید، شمیم احمد اور عنوان چشتی ــــ سے سیکھ سکتے ہیں۔ لیکن فاروقی سید عبداللہ کو خاطر میں نہیں لاتے، بے چارے یہ

اساتذہ کس گنتی میں ہیں!

فاروقی لکھتے ہیں:

شیکسپیئر اور ملٹن صرف سانیٹ نگار ہو کر نہ رہ سکتے تھے۔

یہ جملہ چوں کہ ایک بڑے نقاد کا جملہ ہے اس لیے اس میں حماقت کا عنصر بھی کافی بڑا ہے، گو حماقت بظاہر نظر نہیں آتی۔ لیکن یہ بات ایسی ہی ہے کہ جیسے غزل کا دشمن کوئی نقاد کہے کہ اقبال صرف غزل کے شاعر ہو کر نہ رہ سکتے تھے کہ اس میں بڑی شاعری کے امکانات نہیں۔ صحیح تنقیدی رویہ یہ ہے کہ شاعر جو کچھ ہے اسے دیکھا جائے، اور جب ہم اس نظر سے اقبال کو دیکھتے ہیں تو ان کی غزل کی اہمیت کا بھی اعتراف کرنا پڑتا ہے۔ ہم ان کی مزاحیہ شاعری کو نظر انداز کر سکتے ہیں لیکن غزلوں کو نہیں کیوں کہ غزلیں ان کی اعلیٰ ترین شعری تخلیقات میں سے ہیں۔

یہی حال شیکسپیئر اور ملٹن کے سانیٹ اور دوسری نظموں کا ہے۔ دونوں کے سانیٹ کا مرتبہ خود ان کی تخلیقات میں اور انگریزی شاعری میں بہت بلند ہے؛ اگر نہ ہوتا تو ہم نظر انداز کر دیتے۔ آپ کہیں گے کہ شیکسپیئر کو شیکسپیئر اس کے سانیٹ نے نہیں ڈراموں نے بنایا ہے، تو میں کہوں گا بے شک ڈراموں نے بنایا ہے لیکن شیکسپیئر جو کچھ ہے ــــ یعنی شاعر اور ڈراما نگار ــــ تو سانیٹ بھی اس کی تخلیقی شخصیت کا اہم مظہر ہیں۔ لیکن فاروقی کا سوال یہ ہے کہ کیا صرف سانیٹ کہہ کر شیکسپیئر شیکسپیئر بن سکتا تھا؟ میرا جواب ہے جی نہیں، کیوں کہ شیکسپیئر جو کچھ ہے، وہ اس کے ڈراموں کی وجہ سے ہے۔ لیکن اس سے سانیٹ کے معمولی صنفِ سخن ہونے کی دلیل قائم نہیں ہوتی، صرف یہی بات ثابت ہوتی ہے کہ شیکسپیئر اگر محض سانیٹ نگار ہوتا تو ڈراما نگار نہ ہوتا۔ اگر بطور ڈراما نگار کے شیکسپیئر ہمارے سامنے نہ آتا تو وہ کیا ہوتا؟ محض ایک شاعر جو پیٹرارک کی طرح سانیٹ نگار ہوتا۔ گویا شیکسپیئر کو شیکسپیئر بنانے میں سب سے بڑا حصہ ڈرامے کا ہے۔ کیا کوئی عقلمند آدمی سانیٹ اور ڈرامے کا بطور اصنافِ سخن کے مقابلہ کرے گا؟ سانیٹ شاعری کی ایک صنف ہے اور ڈراما تو الگ سے ایک کائنات ہے۔ اس میں شک نہیں کہ شیکسپیئر کے ڈرامے شاعری میں لکھے گئے ہیں لیکن اس سے ڈراما شاعری کی صنف نہیں بنتا بلکہ شاعری ڈرامے کا ذریعۂ اظہار بنتی ہے، بعینہٖ اسی طرح جس طرح شاعری کسی زمانے میں طب اور

تھیسی ہارڈی کی کتابیں لکھنے کا ذریعہ بنی تھی۔ شیکسپیئر کا ڈرامائی تخیل اگر شاعری کو بلند اٹھاتا ہے تو اس کا شاعرانہ تخیل اس کے ڈرامائی واقعات کو بھی رفعت عطا کرتا ہے۔ یاد رکھیے کہ شیکسپیئر ایک فینومینا ہے اور ہر آدمی کو اپنی بات کی پشت پناہی کے لیے اس میں سے حقائق اور شواہد مل جاتے ہیں۔ چناں چہ میں کہہ سکتا ہوں کہ شیکسپیئر تو خود اس بات کا ثبوت ہے کہ ڈراما شاعری سے بھی بڑی چیز ہے۔ لہذا سانیٹ کو چھوٹا ثابت کرنے کے لیے فاروقی جب شیکسپیئر سے مثال قائم کرتے ہیں تو خود شاعری کا قد گھٹ جاتا ہے۔

تنقید مفروضہ سوالات اور قیاسی خیالات سے پہلو بچاتی ہے کیوں کہ ان کا کوئی تسلی بخش جواب نہیں ہوتا۔ شیکسپیئر صرف سانیٹ لکھتا تو؟ ملٹن "فردوسِ گم گشتہ" نہ لکھتا تو؟ غالب ڈرامے لکھتے تو؟ جو کچھ سامنے ہے اسے دیکھنے کا سلیقہ پیدا کرنا نقاد کا بنیادی کام ہے؛ جو کچھ نہیں ہے اس پر خیال آرائی محض افیمچیوں کی گپ بازی ہے۔

فاروقی کی باتیں ایسی ہیں کہ ذہنی سکون کی خاطر انھیں سادہ لوحی سے قبول کر لینا چاہیے۔ ان پر غور کیجیے تو ذہن میں ہلڑ مچ جاتا ہے۔ اچھی تنقید فکر انگیز ہوتی ہے، خراب تنقید اشتعال انگیز۔ اچھی تنقید دانش مندانہ سوالات اٹھاتی ہے، خراب تنقید احمقانہ سوالات۔ حالی نے میکالے کے حوالے سے ایک بحث یہ اٹھائی تھی کہ کیا دورِ انحطاط کی شاعری اعلیٰ شاعری ہو سکتی ہے؟ ایسے مباحث ہم نہیں اٹھاتے، ورنہ سوال پیدا ہو سکتا تھا کہ اٹھارھویں صدی کا ہندوستان جس دورِ انحطاط سے گزر رہا تھا کیا اس میں کسی بڑے شاعر کے پیدا ہونے کا امکان تھا؟ میر بہت بڑے شاعر تھے، لیکن کیا میر کا شمار دنیا کے بڑے شاعروں میں ہو سکتا ہے؟ کیوں کہ بڑی شاعری کے لیے بڑے فارم کی ضرورت ہوتی ہے اور میر کے زمانے میں کوئی بڑا فارم تخلیقی توانائی کا حامل نہیں رہا تھا۔ باوجود اس کے کہ کلاسیکی دور میں سنسکرت کے پاس ڈراما تھا، ہزار ڈیڑھ ہزار سال تک پورے ہندوستان میں اسٹیج پر سناٹا رہا۔ سنسکرت کے پاس رزمیہ نظم تھی، لیکن صدیوں تک ہندوستانی شاعری دوہوں اور چوپائیوں کے چہ بچوں میں قید رہی۔ فردوسی، سعدی، نظامی گنجوی، اور خسرو کی مثنویوں کی عظیم فارسی روایت میر کے یہاں پرسورام کے قصے میں ختم ہو گئی۔ بھتوپ دیش، کتھا سرت ساگر، پنچ تنتر، الف لیلہ، مجمع الحکایات، مہابھارت اور شاہ نامہ کے اساطیر بوستانِ خیال کی

جادوئی کہانیوں میں فنا ہو گئے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ میر کے عہد میں نہ ڈراما تھا، نہ رزمیہ نظم، نہ مثنوی، نہ حکایات، نہ اساطیر اور داستانیں؛ صرف غزل کا ایک فارم تھا، وہ بھی غنائی ہونے کے سبب چھوٹا ہی فارم تھا کیوں کہ غنائی شاعری رزمیہ بیانیہ شاعری کا محض ایک جزو ہوتی ہے اور گیت ڈرامے کا ایک حصہ۔ اس میں شک نہیں کہ میر اٹھارھویں صدی کا نہایت ہی حساس فنکار تھا، لیکن کہنے والے کہیں گے کہ دورِ انحطاط کا شاعر ہونے کے سبب ہی وہ عظیم شاعر نہیں بن سکتا تھا، کیوں کہ عظیم شاعری کے لیے جس فارم یا فکری پس منظر کی ضرورت ہے وہ اُسے میسر نہیں تھا۔ کہنے والے کہہ سکتے ہیں کہ وہ بہت بڑا lyricist تھا، لیکن شیکسپیئر اور ملٹن، گوئٹے اور ڈانٹے کی طرح عظیم شاعر نہیں تھا۔ کہنے والے یہ بات غالب کے متعلق بھی کہہ سکتے ہیں۔ عظمت کا تقابل منظور ہو تو غالب اور سعدی کا مقابلہ کر لیجیے۔ غالب کے پاس غزل ہی غزل ہے جبکہ سعدی کے پاس غزل، مثنوی، قصیدہ، رباعیات اور نثر میں "گلستان" کی بہارِ بے خزاں ہے۔ سعدی کا کلیات، میر کا کلیات نہیں ہے کہ سوائے چند غزلوں کے دوسری چیزوں کا پڑھنا دشوار ہو۔ وہ تو شیکسپیئر کے ڈراموں کی مانند اوّل تا آخر آج بھی ایک وادیِ گل کی طرح دعوتِ نظر دیتا ہے۔ شاعرانہ عظمت کا تعین محض فنکارانہ مشاقی سے نہیں ہوتا بلکہ یہ بھی دیکھنا پڑتا ہے کہ تخلیقات کے خزانے کتنے معمور ہیں اور تخیل کی زد میں تجربات کی کتنی وسعتیں اور گہرائیاں آئی ہیں۔ اس نظر سے آپ دیکھیے تو حافظ بھی ایک بہت بڑے غنائی شاعر کے طور پر سامنے آتا ہے اور حافظ کے مقابلے میں بھی شاعر تو بڑا سعدی ہی رہتا ہے۔

اصنافِ سخن اور قدیم و جدید اور عظیم اور چھوٹی شاعری کے مسائل ایسے نہیں ہیں کہ رام لعل کو سامنے بٹھا کر یا مکالمے لکھ کر حل کیے جائیں۔ وہ عالمانہ غور و خوض کے متقاضی ہیں۔ غزل پر کی گئی تمام تنقیدیں خاشاک کا دفتر نہیں ہیں۔ غزل بڑی اور رباعی چھوٹی صنفِ سخن ہے، ایسے ادعائی بیانات سے سنجیدہ تنقید احتراز کرتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا غزل کی صنفِ سخن بڑی ہے یا غزل کی شاعری؟ دوسرا سوال یہ ہے کہ غزل قصیدے، مثنوی، ترکیب بند اور مسدس سے بڑا فارم ہے یا رباعی ہی کی مانند چھوٹا ہونے کے باوجود، ایک خاص قسم کے تہذیبی مزاج کو زیادہ راس آیا ہے؟ اور اسی تہذیبی مزاج نے ہمارے ہاں ناول کے مقابلے میں افسانے کو زیادہ مقبول بنایا،

کیوں کہ یہ مزاج زندگی کے فلسفے سے زیادہ زندگی کی جھلکیوں، فکر کے شعلے سے زیادہ تجربات کے شراروں، سماج کے تصور سے زیادہ سماج کی تصویروں، تصورات کی تجسیم سے زیادہ مشاہدات کی رنگا رنگیوں کا دل دادہ رہا ہے۔ کیا افسانے کی پریشاں نظری غزل کی پریشاں بیانی کا عکس تو نہیں؟ کیا ایسا تو نہیں کہ غزل اور افسانے کا فنکار تیسری آنکھ کی بجائے "چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا" کے فرائض بہتر طور پر نبا ہتا ہے؟ اس قسم کے سوالات تنقید پوچھتی ہے، کیوں کہ وہ اصنافِ سخن کی تہذیبی جڑوں تک پہنچنے کی کوشش کرتی ہے۔

یہ بھی میری خوش فہمی ہے کہ تنقید ایسے سوالات پوچھتی ہے۔ شاید وہ بھی انھیں احمقانہ کہہ کر رد کر دے اور بتائے کہ سوالات دوسرے ڈھنگ سے پوچھنے چاہییں۔ بہرحال جب فاروقی کے دوٹوک بیانات سوالات ہی پیدا کرتے ہیں تو ہو جائیں دو چار سوالات اور۔ کیا یہ گمان کرنا اٹکل تو نہ ہوگا کہ تہذیبی انحطاط اور انتشار کے سبب جب بڑی اصنافِ سخن کام نہیں دے رہی تھیں، شاعروں نے غزل کے ذریعے ان تمام جذبات و احساسات کی ترجمانی کی جو زیادہ سنبھلے ہوئے معاشرے میں بڑی اصنافِ سخن کے ذریعے مفکرانہ، اخلاقی، تخئیلی، رزمیہ، بیانیہ اور ڈرامائی شاعری کے وسیع کینوس پر ظاہر ہوتے؟ غزل میں یہ تمام پیرائے سمٹ آئے، غزل چمک اٹھی، لیکن شاعروں کی جینیئس مکمل طور پر ظاہر نہ ہو سکی۔ وہ وسعتِ بیاں کی طلب کرتے رہے اور غنائی شاعری کی سطح سے بلند نہ ہو سکے۔ ادبی تاریخ بہت سے لاینحل عقدوں سے بھری پڑی ہے۔ بے شمار گوشے ایسے ہیں جن پر ابھی تک روشنی نہیں پڑی۔ کیسی کیسی اصنافِ سخن پیدا ہوئیں، ایک دو بڑے شاعروں کے ہاتھوں بامِ عروج پر پہنچیں اور یکایک زمانے نے ایسا پلٹا کھایا کہ دیکھتے دیکھتے بڑے شاعروں کی بڑی تخلیقات کو اپنی آغوش میں لے کر عدم کے اندھیروں میں گم ہو گئیں۔ میر انیس اور مرثیے کا انجام ہمارے سامنے ہے۔ یہی حال ہماری مثنویوں اور قصیدوں کا ہے۔ اصنافِ سخن کے عروج و زوال کے پیچھے زبردست تہذیبی اور تاریخی قوانین کارفرما ہوتے ہیں۔ ان کا مطالعہ صرف ادبی حدود میں رہ کر نہیں کیا جا سکتا۔

(۱۰)

ایک اور جگہ فاروقی سانیٹ کے متعلق اس طرح خیال آرائی کرتے ہیں:

> انیسویں صدی کی آٹھویں دہائی کے آتے آتے سانیٹ انگلستان سے غائب کیوں ہو گئی؟ اگر اس صنف میں انقلابی تبدیلیوں کی مسلسل گنجائش ہوتی تو اسے یہ دن نہ دیکھنا پڑتا۔ ملٹن اور ورڈزورتھ نے سانیٹ میں جو کچھ ممکن تھا کر ڈالا۔ اس کے بعد گنجائش ختم، صنفِ سخن بھی خاموش۔

یہ تنقید نہیں گلی ڈنڈا ہے۔ اکثر لوگوں کو دیکھا ہے کہ کرکٹ کے حوصلے گلی ڈنڈے میں بھی نکالتے ہیں۔ انگریزی ادب پر اردو میں تنقید اس طرح لکھتے ہیں گویا آکسفورڈ کی پروفیسرشپ سے ریٹائر ہو کر تازہ تازہ ہندوستان آئے ہیں۔ جانتے ہیں کہ جاہلوں کا دیس ہے، یہاں مجذوب کی بڑ بھی ملفوظاتِ شیخ میں شمار ہوتی ہے۔

انگریزی زبان کا معمولی طالب علم بھی جانتا ہے کہ انگریزی زبان سے سانیٹ غائب نہیں ہوئے۔ ہاں الزبتھن عہد کے شاعروں کی طرح سانیٹ sequence میں نہیں لکھے جاتے کیوں کہ حالات بدل گئے، طرزِ احساس بدل گیا، اور ممکن نہیں رہا کہ محبوب کو خطاب کر کے سانیٹ کا پورا سلسلہ لکھیں۔ وقت کے ساتھ عشقیہ شاعری بھی بدلتی ہے اور اس کے ساتھ اسالیبِ سخن بھی۔ اگر آج کا شاعر دوغزلہ سہ غزلہ نہیں لکھتا تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ غزل بھی نہیں لکھتا۔ سانیٹ آج بھی لکھے جاتے ہیں لیکن اب ان کا چلن پہلے جیسا نہیں رہا۔ نظمِ آزاد کے فروغ کے بعد کون سی پابند نظم کا ویسے بھی زیادہ چلن رہا ہے؟

فاروقی لکھتے ہیں: "ملٹن اور ورڈزورتھ نے سانیٹ میں جو کچھ ممکن تھا کر ڈالا۔" کیا کر ڈالا؟ کس معنی میں انھوں نے سانیٹ کا رس کس کس نکال دیا؟ سانیٹ تو ایک فارم ہے جس میں ہر شاعر اپنے مزاج کے مطابق شاعری کرتا ہے۔ سانیٹ غزل نہیں کہ اس کی زبان، لفظیات، علامات اور

مضامین بند سے نکلے ہوں۔ سانیٹ میں عشقیہ شاعری بھی ہوتی ہے اور فطرت کی شاعری بھی، مذہبی شاعری بھی اور اخلاقی شاعری بھی۔ اس کا فارم یعنی اس کی سطروں کی تعداد اور قافیوں کی ترتیب وہی رہتی ہے جو اس سے مختص ہے۔ لہذا فارم میں جو کچھ ممکن تھا، کر ڈالنے کی بات سراسر بے معنی ہے۔ ہم یہ نہیں کہتے کہ نظیر نے مسدّس میں جو کچھ ممکن تھا کر ڈالا۔ ہاں ہم یہ کہتے ہیں کہ انیس نے مرثیے میں جو کچھ ممکن تھا کر ڈالا۔

پتا نہیں سانیٹ میں انقلابی تبدیلیوں سے فاروقی کی کیا مراد ہے؟ کیا چودہ کی بجائے اٹھارہ یا آٹھ لائن کا سانیٹ لکھا جائے؟ کیا آٹھ اور چھ لائن کی ترتیب بدل دی جائے؟ کیا پیٹرارک اور شیکسپیئر کے علاوہ سانیٹ لکھنے کا کوئی اور طریقہ بھی ہے؟ سانیٹ مشکل صنفِ سخن ہے۔ اس کا ٹیکنیکل ڈسپلن اتنا سخت ہے کہ صرف غیر معمولی تخلیقی صلاحیت اور زبردست فنی مہارت کے شاعر ـــــ شیکسپیئر، ملٹن اور ورڈزورتھ ـــــ ہی اس صنف میں کمال پیدا کر سکے ہیں۔ لیکن سانیٹ میں اظہارِ بیان کی جو شدّت ہوتی ہے، جذبات کو جو مرکزیت ملتی ہے اور اس میں استدلالی بیانیے کی جو گنجائش ہے اس کے سبب ہر زمانے میں بہت سے شاعر سانیٹ کی طرف زبردست کشش محسوس کرتے رہے ہیں اور یہ سلسلہ ہمارے زمانے میں بھی جاری ہے۔

فاروقی لکھتے ہیں:

> آڈن نے بھی اس میں تھوڑی بہت توڑ پھوڑ کر لی۔

جی نہیں! آڈن نے اس صنف میں قطعی توڑ پھوڑ نہیں کی اور مروّجہ فارم میں ہی اس عہد کے بہترین سانیٹ تخلیق کیے۔

فاروقی لکھتے ہیں:

> لیکن پھر بھی سانیٹ ایک بہت ہی سکڑی ہوئی صنف ہو کر رہ گئی ہے جسے کوئی منہ نہیں لگاتا۔

فاروقی کی زبان بگڑی تو بگڑی تھی، اب ذہن بھی بگڑا۔ یہ تنقید کا کوئی اسلوب نہیں ہے۔ فاروقی جدید انگریزی شاعری کے انتخابات ہی دیکھ لیتے تو انھیں پتا چلتا کہ سانیٹ کا جادو ابھی ختم نہیں ہوا ہے۔ بر سبیلِ تذکرہ، یہاں یہ بات بھی عرض کر دوں کہ اردو میں سانیٹ کو مقبولیت حاصل نہ ہوئی

لیکن گجراتی میں اس صنف میں بہترین اور وافر پیمانے پر شاعری لکھی گئی ہے اور آج بھی مشاق شاعر اسے حرزِجاں بنائے ہوئے ہیں۔

سانیٹ کی بحث فاروقی نے یہ بات ثابت کرنے کے لیے کی تھی کہ:

بڑی صنفِ سخن وہ ہے کہ جو ہمہ وقت تبدیلیوں کی متحمل ہو سکے۔ افسانے کی چھوٹائی یہی ہے۔ اس میں اتنی جگہ نہیں کہ نئے تجربات ہو سکیں، ایک آدھ بار تھوڑا بہت تلاطم ہوا اور بس۔

ایسے بیانات دینے سے پہلے، یا بعد میں، ذمےدار نقاد اس بات کی وضاحت کرتا ہے کہ صنفِ سخن میں ہمہ وقت یا انقلابی تبدیلیوں سے اس کی کیا مراد ہے؟ وہ انقلابی تبدیلی کی وضاحت نہیں کرتے بلکہ اس کی مثال غزل میں سبکِ ہندی کی روایت سے دیتے ہیں جو خود وضاحت طلب ہے۔ فاروقی ان نقادوں میں سے ہیں، کم از کم زیرِ نظر کتاب کی حد تک، جن کے پاس خیالات اور تصوّرات کا سرمایہ بہت کم ہوتا ہے، اور اس لیے وہ موقع بے موقع انھیں گنے چنے خیالات کو دہراتے رہتے ہیں اور چاہے بات فکشن پر ہو رہی ہو، مثالیں شاعری سے ہی فراہم کرتے ہیں۔

فاروقی جانتے ہیں اور خوب اچھی طرح جانتے ہیں کہ ادب میں تبدیلیوں کا ذکر ہمیشہ روایت کے دائرے میں رہ کر کیا جاتا ہے، کہ روایت و بغاوت کی جدلیات، رجحانات، میلانات اور تحریکوں کو جنم دیتی ہے اور رجحان یا تحریک کے زیرِ اثر کوئی ایک صنفِ سخن نہیں بلکہ پورا ادب تغیرات سے گزرتا ہے، جو نتیجہ ہوتا ہے اس انقلابی تبدیلی کا جس کے تحت پورا انسانی معاشرہ ایک نیا موڑ اختیار کرتا ہے۔

یہ میں کہہ چکا ہوں کہ اصنافِ سخن اور اسالیبِ سخن کی تبدیلیوں کے پیچھے زبردست معاشرتی اور تاریخی قوتیں کارفرما ہوتی ہیں۔ طرزِ اظہار بدل جاتے ہیں کیوں کہ طرزِ احساس بدل جاتا ہے۔ بڑی بڑی اصنافِ سخن کے قدر آور درخت جڑوں سے اکھڑ جاتے ہیں اور ان کی کسی شاخ اور کسی بیج میں سے نئے اصناف اور نئے اسالیب کی کونپلیں پھوٹ نکلتی ہیں۔ یہ ادب کا فطری اور جدلیاتی عمل ہے۔ میں یہ نہیں سمجھ سکتا کہ مختصر افسانے نے ایسا کیا قصور کیا ہے کہ اس کی حالت فاروقی نے زمین جنبد نہ جنبد گل محمد کی کر دی ہے۔ پورا زمانہ بدل سکتا ہے، لیکن فاروقی کو ضد ہے

کہ افسانہ نہیں بدل سکتا۔ میرے پاس ایسی ہٹ دھرمی کا نہ کوئی علاج ہے نہ جواب۔

ادب کی تبدیلیوں پر غور کیجیے؛ جب سات سمندر پار کے سوداگروں نے سامراجی تسلّط قائم کیا تو اس کے اچھے بُرے جو بھی نتیجے نکلے ان میں سے ایک یہ تھا کہ ہندوستان کی تمام زبانوں میں ناول، افسانہ، تنقید اور نظمِ آزاد کا پہلی بار چلن ہوا۔ بورژوا سماج کے ساتھ ساتھ ناول وجود میں آیا۔ صنعتی دور کے آغاز کے ساتھ رومانی تحریک نے جنم لیا۔ سائنسی عقلیت پسندی کے ساتھ حقیقت پسندی کا دور دورہ ہوا۔ اور حقیقت نگاری اپنے impasse کو پہنچی تو سرریئلزم اور سمبلزم نے جنم لیا۔ رزمیہ نظم کی جگہ ناول نے لی اور جب پرنٹنگ پریس ایجاد ہوا تو غنائی شاعری گانے بجانے کی بجائے پڑھنے کی چیز بن گئی۔

ایسی ہزار تبدیلیوں کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔ مختصر افسانہ بذاتِ خود ایک زبردست معاشرتی تبدیلی کا نتیجہ تھا، جس کا تعلق سماج کی تیز رفتاری، رسالوں کی فراوانی اور مختصر نظموں کی مقبولیت کے علاوہ اور بھی بہت سے اسباب سے تھا جن کے ذکر کی یہاں گنجائش نہیں۔

مغرب کی بات جانے دیجیے، خود ہماری زبان میں مختصر افسانہ ستّر سال کی چھوٹی سی مدت میں پریم چند سے لے کر سریندر پرکاش اور انتظار حسین تک جن تبدیلیوں سے گزرا ہے وہ حیرت ناک ہیں۔ شاعری تو ایسی تبدیلیوں کا ذکر تک نہیں کر سکتی کیوں کہ وہ اپنی فطرت میں کنزرویٹو ہے اور اس پر روایت کی سخت گیری کا یہ عالم ہے کہ بڑے سے بڑے شاعری کے اجتہادات کو الٹل گردان کر ٹاٹ باہر کرتی رہتی ہے۔ اس کی سب سے دلچسپ مثال غالب کی ابتدائی شاعری یعنی رنگِ بیدل کا ریختہ ہے۔ کتنی گول، لمبی، تکونی نظمیں لکھی گئیں، تصویری نظمیں قلم بند کی گئیں، کیسے کیسے تجربات ہوئے لیکن سوائے چند کے سب ٹاٹ باہر ٹھہرے۔ اور یہی روایتی گرفت، جو کبھی کبھی جبر بھی بنتی ہے، شاعری کی طاقت ہے۔

اس کے برعکس مصوّری کو دیکھیے؛ ایسے ایسے تجربات ہوئے ہیں کہ ان کے سامنے شاعری تو ٹھہرا ہوا پانی لگتی ہے۔ شیکسپیئر کے سانیٹ اور ایلیٹ کی نظموں میں وہ بعد المشرقین نہیں ملے گا جو روایتی اور تجریدی مصوّری میں نظر آئے گا۔ یہی سبب ہے کہ افسانے کی روایت بھی تجریدیت کو سہار نہیں پاتی۔

ویسے دیکھنے جائیں تو یوں کہ ناول اور افسانے کا فارم مسلسل بہاؤ میں ہے اور کوئی منضبط فنکارانہ شکل اختیار نہیں کر پایا، اس لیے اس میں تجربات کی سب سے زیادہ گنجائش ہے، اور زبردست تجربات اور تغیرات ہوتے بھی رہے ہیں۔ جوئس، کافکا، ورجینیا وولف، الان راب گرییے، نتالی ساروت، بٹیون اور ایچ پی جانس کے تجربات نے تخلیق کی آخری حدود کو جا کھنگالا ہے، لیکن سوائے کافکا، جوئس اور ورجینیا وولف کے تجربات کے کسی کا تجربہ تخلیقی روایت کی شکل اختیار نہیں کر سکا بلکہ impasses کھڑے کیے۔ کیا جوئس کے متعلق یہ بات نہیں کہی جاتی کہ نئے ناول کی تخلیق کے ساتھ اس نے ناول کی گردن بھی مار دی؟ آج "یولیسز"، بقول ایک نقاد کے، ایک ایسے عظیم ٹوٹے ہوئے جہاز کی طرح ہے جس پر گھوم پھر کر لوگ واپس آ جاتے ہیں۔ اس کے باوجود جوئس کے اثرات نئے فنکاروں پر بہت گہرے پڑے ہیں، لیکن ان میں سے اکثر کامیاب لکھنے والوں نے جوئس کے طریق کار کو روایتی ناول کے طریق کار کے ساتھ اس خوبصورتی سے ملایا کہ ایک نیا طریق کار پیدا ہوا، مثلاً نیبوکوف اور جان اپڈائک کے یہاں یہ بات دیکھی جا سکتی ہے کہ اسلوب فلابیرین بھی ہے اور جوئسین بھی۔

کہنے کا مطلب یہ کہ افسانہ بھی زبردست تبدیلیوں سے گزرا ہے۔ ایچ پی جانس کے تجربات کانکریٹ شاعری کے تجربات سے کم حیرتناک نہیں ہیں۔ پتا نہیں انقلابی اور بنیادی تبدیلی سے فاروقی کی کیا مراد ہے؟ کیا وہ چاہتے ہیں کہ عورت مرد بن جائے اور مرد عورت؟ تو میں اطلاعاً یہ بھی عرض کر دوں کہ امریکا میں ایسے بھی ناول لکھے گئے ہیں جو شاعری کے میڈیم میں ہیں۔

یہاں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ تبدیلیوں کی طرف پختہ ذہن نقاد کا رویہ وہ نہیں ہوتا جو نوخیز مجتہد کا ہوتا ہے۔ فاروقی انقلابی تبدیلیوں کی بات ایک پرجوش مجاہد کے طور پر کرتے ہیں۔ ایسا جوش و خروش علم برداروں کے لیے ٹھیک ہے، ایک سنجیدہ اور متوازن تنقیدی ذہن کو زیب نہیں دیتا۔ تبدیلیوں اور تجربات کا جائزہ بھی نقاد ٹھہری ہوئی نظر سے لیتا ہے۔ جدیدیت کی نظریاتی رہبری کی قیمت فاروقی کو سنبھلی ہوئی نظر سے چکانی پڑی ہے۔ ایلیٹ تو کہتا ہے کہ بڑا فنکار معمولی تبدیلیوں کے ذریعے غیر معمولی کارنامے تخلیق کرتا ہے۔ ایک نظر سے دیکھیے تو اجتہاد کی صحیح پرکھ بھی وہی نقاد کر سکتا ہے جس کا روایت کا شعور طاقتور ہو، کیوں کہ وہ ایجاد کو ایجادِ بندہ

اور تجربے کو اٹکل سے الگ کر سکتا ہے۔ روایت جہاں انحراف کا سبب بنتی ہے وہیں وہ انحراف کی تادیب بھی کرتی ہے۔ پھر یہ بات بھی تنقید کی مبادیات میں سے ہے کہ مانوسیت ادب کی ایک اہم صفت ہے۔ ہم اصنافِ سخن سے مانوس ہوتے ہیں، غزل کی ساخت اور بافت سے مانوس ہوتے ہیں، ناول کی اقسام اور ان کے اسالیب، اور ڈرامے کی اقسام اور ان کے طریق کار سے مانوس ہوتے ہیں۔ یہ مانوسیت نہ ہو تو ادب کا پڑھنا ناممکن ہو جائے۔ گھر کا فرنیچر روز تبدیل کیا جائے تو اٹھنا بیٹھنا سونا سب حرام ہو جائے۔ مطلب یہ کہ ادب میں انقلابی تبدیلیوں کی بات اس وقت تک معنی خیز نہیں بنتی جب تک نقاد ٹھوس ادبی نمونوں کو سامنے رکھ کر اس بات کی وضاحت نہیں کرتا کہ کون سی تبدیلیاں واقع ہوئیں اور ان کے ذریعے تخلیق کی کون سی راہیں کشادہ ہوئیں۔ میرے پاس اتنا وقت نہیں، اور نہ ہی میں لڑکوں کو پی ایچ ڈی کراتا ہوں، ورنہ ایک دو لڑکوں کو اس کام پر لگا دوں تو ایک تحقیقی مقالہ تیار ہو سکتا ہے اور چارٹ، گراف اور درجہ بندی کے ذریعے دکھایا جا سکتا ہے کہ اردو افسانہ حقیقت نگاری، فطرت نگاری، تاثریت، اظہاریت، سرریئلزم، سمبلزم، شعور کی رَو کے کیسے کیسے تجربات اور تکنیک اور اسالیب کی کتنی تبدیلیوں سے گزرا ہے۔

یہ باتیں مجھے فاروقی جیسے نقاد کو بتانی پڑ رہی ہیں — یہ خود اس بات کا ثبوت ہے کہ اردو تنقید کا حال کیسا ابتر ہے۔ اور ابتر اس وجہ سے ہوا کہ خلوصِ دل سے ہم نے کسی بھی منصب کی ذمے داریوں سے عہدہ بر آ ہونے کی کوشش نہیں کی۔ خاطر نشان رہے کہ تنقید اپنی فطرت میں ہی شعلہ ریز اور آتش بار ہے۔ اس کی آگ میں جو چیز سب سے پہلے جلتی ہے وہ چہرے کا نقاب ہے۔ تنقید کے منطقے کا موسم دیکھ کر ہی میں نے چارخانے کی تہمد خریدی اور کوچبانی کا پیشہ اختیار کیا کہ تہمد میں اترابٹ کے خدشے بے شمار ہیں، ورنہ عشوہ فروشیوں کے گُر مجھے کچھ کم یاد نہیں۔

ہمیں یہ بات جاننی چاہیے کہ تنقید میں ہر ایک کی قلعی کھل جاتی ہے اور کسی کا بھرم قائم نہیں رہتا، کیوں کہ تنقید وہ بارہ دری ہے جس میں داخل ہونے کے دروازے چاروں سمت کھلے ہیں اور اسی لیے وہ ہمیشہ بھیڑ کی زد میں رہتی ہے۔ لیکن اس کے کھلے دروازے ہی اس کے محافظ ہیں کہ وہاں فکر و نظر کی ایسی تیز ہوائیں چلتی ہیں کہ اچھے اچھوں کے طرّوں کا خم نکل جاتا ہے۔

صرف پانی پت کی ٹوپی سر پر ٹکی ہوتی ہے کہ اسے ترچھے پن اور بانکپن کے غمزے دکھانا نہیں آتا۔

(۱۱)

جب کوئی نقاد کسی صنف یا مصنف کی قطعی حمایت یا مخالفت پر کمر بستہ ہوتا ہے تو خود ادبی تنقید کا ڈسپلن اس سے اپنا انتقام لیتا ہے اور اس کے ہتھیار خود اسے زخمی کرتے ہیں، جسے دوسرے لفظوں میں اپنے پیر پر آپ کلہاڑی مارنا کہتے ہیں۔ دیکھیے، فاروقی ایک غلط بات کو صحیح ثابت کرنا چاہتے ہیں، جو کسی بھی صورت ممکن نہیں، لیکن وہ اپنی ہٹ دھرمی نہیں چھوڑتے کیوں کہ انھیں اپنی دلیل بازی پر بھروسا ہے۔ وہ سمجھتے ہیں کہ دلائل کے زور پر دن کو رات اور رات کو دن ثابت کر سکتے ہیں۔

فاروقی لکھتے ہیں:

> کبھی آپ نے یہ سوچا کہ افسانے کی بنیادی خصوصیت کیا ہے؟ فرض کیجیے میں کہوں کہ افسانے کی بنیادی خصوصیت بیانیہ (narrative) ہے تو اس سے آپ کو انکار نہ ہوگا؟ نہیں، تو پھر آگے چلیے۔ افسانے کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ اس کا بیانیہ کردار پوری طرح بدلا نہیں جا سکتا۔

اس بیان میں بھی حماقت کا ہمالہ دستارِ فضیلت باندھے کھڑا ہے۔ ویسے بھی مجھے بنیادی خصوصیت تلاش کرنے والی، یعنی essentialist، تنقید بہت اپیل نہیں کرتی کیوں کہ مزاجاً میں ادب کی pragmatic سطح پر جینے والا آدمی ہوں۔ ماہرِ فن کے ہاتھ میں عنصری تنقید کا ہتھیار ہو تو پھر بھی اتنا بھروسا رہتا ہے کہ وہ اس سے کوئی احمقانہ کام نہیں لے گا؛ مناظرہ باز کے ہاتھ میں یہ ہتھیار خطرناک ثابت ہوتا ہے۔

اول تو فاروقی کو افسانے سے ہمدردی نہیں، کیوں کہ یہاں ان کا رویہ مخالف وکیل کا ہے، لہٰذا وہ افسانے کی صنفی خصوصیات یعنی تشکیلی عناصر تک کو اس کی کمزوریاں ثابت کرتے ہیں۔ عورت کی بایولوجیکل خصوصیت کو اس کی مجبوری اور بالآخر اس کی کمزوری ثابت کرنے والے وہی لوگ ہوتے ہیں جو اس کا استحصال کرنا چاہتے ہیں۔ آپ ہی کہیے، ایسے لوگوں کے دلائل کا کیا جواب ہو سکتا ہے؟

فاروقی کہتے ہیں: افسانے سے آپ مکالمہ، کردار، پلاٹ غائب کر سکتے ہیں، لیکن بیانیہ تو کسی نہ کسی شکل میں موجود رہتا ہے۔ میں فاروقی سے پوچھوں گا، ڈرامے کی بنیادی خصوصیت کیا ہے؟ مکالمہ؟ کردار؟ مجھے پتا نہیں، شاید دونوں ہوں کہ ایک کے بغیر دوسرے کا تصور ممکن نہیں۔ میں بھی کہہ سکتا ہوں کہ جب تک یہ دونوں موجود ہیں، ڈرامے میں انقلابی تبدیلی ممکن نہیں۔ ڈرامے کو ایک طرف رکھیے، شاعری کی مثال لیجیے۔ ایپک بھی تو بیانیہ نظم کی ایک قسم ہے۔ اس کا mode بھی تو narrative ہے۔ ناول کو ایپک ہی کا قائم مقام کہا گیا ہے۔ ایپک کے زوال کے بعد اس کا کام ناول نے سنبھال لیا؛ اسی لیے تو کہا جاتا ہے کہ مغربی کلچر اپنے فارم کی کسی نہ کسی روپ میں حفاظت کرتا رہا ہے جب کہ مشرق میں نثر کا ارتقا خاطر خواہ نہ ہونے کے سبب شاعری کے بیانیہ فارم پر جب زوال آیا تو نثر اسے سنبھال نہ سکی۔ ناول اور افسانہ مثنوی کا ماں جایا نہیں بلکہ اسے باہر سے درآمد کرنا پڑا۔

بہرحال، اب آئیے اصل بحث پر۔ اگر ایپک بیانیہ نظم ہے اور بیانیہ ایپک میں قدغن نہیں بنا تو ناول اور افسانہ میں کیوں ہو؟

فاروقی بیانیہ کو وقت میں قید سمجھتے ہیں، چناں چہ وہ کہتے ہیں:

> گویا افسانہ time کے چوکھٹے میں قید ہے، اس سے نکل نہیں سکتا۔ لہٰذا افسانے میں انقلابی تبدیلیاں ممکن نہیں۔

ناول اور افسانے کی صنف کا وقت کے چوکھٹے میں قید ہونا اب اتنا ہی پارینہ خیال ہو گیا ہے جیسا نثر کا حوالہ جاتی ہونے کا خیال۔ یعنی چلیے ہم نے یہ دونوں باتیں جان لیں، دو اہم حقائق کا ہم پر انکشاف ہو گیا، تو اب ہم کیا کریں؟ نثر کو تخلیقی اور تخئیلی کام کے لیے استعمال نہ کریں؟ اس

وقت تک ناول اور افسانے لکھیں اور پڑھیں نہیں جب تک وہ وقت کی قید سے آزاد نہیں ہوتے؟ اور ظاہر ہے کہ نہیں ہو سکتے کیوں کہ وقت کے چوکھٹے میں قید ہونا ان کا مقدر ہے، بالکل اسی طرح جس طرح حبشی کا سیاہ فام ہونا۔ ہم کب تک حبشی کو اس کی کالی چمڑی یاد دلاتے رہیں گے؟ میرا خیال ہے فاروقی بھی نسلی تعصب کی مانند ایک نوع کے صنفی تعصب میں گرفتار ہو گئے ہیں۔ تعصب کا کوئی علاج نہیں ہے۔ متعصب آدمی کو اس کے حال پر چھوڑ دیا جاتا ہے۔ woman-hater کے کہنے سے لوگ عورتوں کے ساتھ محبت کرنا نہیں چھوڑتے اور fiction-hater کی لن ترانیاں سن کر لوگ افسانے پڑھنا ترک نہیں کرتے۔

دیکھیے، وقت کی قید کا تصور بھی اضافی ہے، مطلق نہیں۔ ڈراما ناول جتنا وقت میں قید نہیں ہوتا، لیکن وقت کے چوکھٹے سے مکمل طور پر آزاد بھی نہیں ہوتا۔ شاعری ڈرامے سے زیادہ آزاد ہوتی ہے لیکن مصوّری اور موسیقی جتنی آزاد نہیں ہوتی۔ اس فیصلے کو دلائل اور براہین سے ثابت کرتے تو مسئلے کے بہت سے پہلو سامنے آتے۔ ادب اور وقت کے رشتے پر آج کل مغرب میں بہت کچھ لکھا جا رہا ہے جو میری سمجھ میں بالکل نہیں آتا۔ میں نے یہ بھی سنا ہے کہ آئن اسٹائن کے نظریۂ اضافیت کی مانند وقت کے نظریات کو سمجھنے والے دنیا میں گنتی کے تین چار آدمی ہوں گے۔ ایسی بات کہنے والوں نے ہندوستان کو درخور اعتنا نہیں سمجھا ورنہ انھیں پتا چلتا کہ اس ملک کا ہر آدمی کال درشتا ہے۔ اقبال کے تصورِ وقت پر تو خیال آرائی فلسفی نقاد ہی کیا کرتے تھے، لیکن تجریدی افسانے کی ولادت کے بعد ہر آدمی گھڑی دیکھتا ہو گیا ہے۔

فاروقی بیانیہ کو وقت کا محتاج اور افسانے کو زبان کا غلام کہتے ہیں۔ یہ الفاظ ہی بتاتے ہیں کہ ان کا رویہ نقادانہ نہیں، افسرانہ ہے۔ اگر یہی رویہ اختیار کیا جائے تو افسانہ ہی نہیں بلکہ تمام شاعری اور تمام ادب موسیقی اور مصوّری کے سامنے نہ صرف حقیر ٹھہرتے ہیں بلکہ فنا پذیر بھی۔ مثلاً موسیقی اور مصوری کے پرستار کہہ سکتے ہیں کہ ادب الفاظ کا محتاج ہے اور زبان کا غلام ہے اور الفاظ نہ سنگیت کی تان اُڑا سکتے ہیں نہ مصوّری کے رنگ بکھیر سکتے ہیں۔ ادب نغمے کا بیان کر سکتا ہے، نغمے کی آواز نہیں سنا سکتا؛ جنگل کا بیان کر سکتا ہے، تصویر کی طرح جنگل کا ہو بہو عکس پیش نہیں کر سکتا۔ لیکن ادب اپنے حدود میں رہ کر سنگیت بھی پیدا کرتا ہے اور تصویر کشی بھی کرتا ہے۔

ادب کے یہ حدود اس میڈیم کے حدود ہیں جو اس کا ذریعۂ اظہار ہے، یعنی زبان۔ یہ حدود زبان کے طبعی خواص کا قدرتی نتیجہ ہیں۔ ہر فن کی تعمیر ان عناصر سے ہوتی ہے جو اپنے طبعی خواص سے بلند نہیں ہو سکتے۔ مصور جنگل کی تصویر بنا سکتا ہے لیکن چڑیوں کے چہچہوں کی آواز نہیں سنا سکتا؛ موسیقی آوازیں سنا سکتی ہے، کیفیات پیدا کر سکتی ہے، لیکن تصویر نہیں دکھا سکتی۔ ادب نہ جنگل کا سنگیت پیدا کر سکتا ہے نہ تصویر بنا سکتا ہے، لیکن اپنے حدود میں رہ کر یہ دونوں کام کر جاتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ کسی بھی فن کے میڈیم، طریق کار اور تکنیک کے حدود کو اس فن کے معائب بتانا حد درجہ غیر تنقیدی اور غیر عقلی رویہ ہے۔ دیکھا یہ جاتا ہے کہ ہر فن اور ہر صنفِ سخن اپنے حدود میں رہ کر کون سے تخلیقی معجزے دکھاتی ہے۔ افسانہ بیانیہ کا غلام سہی، لیکن اس غلامی میں رہ کر اس نے کیسی بادشاہی کی ہے!

اب آئیے ادب کی فنا پذیری پر۔

ناول کا میدان فلموں نے قبضے میں کر لیا اور شاعری کو جدید دور کی موسیقی کا جنون کھا گیا۔ پھر مارشل مک لوہان نے اعلان کر دیا کہ الیکٹرونک عہد میں چھپا ہوا لفظ مر جائے گا۔ گویا ادب کا میڈیم زبان فی نفسہ نہ صرف یہ کہ اپنی حدود رکھتا ہے بلکہ انھی حدود کے سبب نئے زمانے کا چیلنج قبول کرنے سے قاصر ہے۔ افسانہ بیانیہ کا غلام سہی لیکن بیانیہ زبان کا عطیہ ہے؛ اور شاعری اور ادب زبان کے غلام ہیں اور اسی سبب سے ان کی حالت افسانے سے کچھ کم قابلِ رحم نہیں۔

فاروقی لکھتے ہیں:

> بعض نقادوں کا یہ بھی خیال ہے کہ جبکہ نظم میں بنیادی اکائی لفظ ہے، افسانے میں بنیادی اکائی لفظ نہیں ہے بلکہ واقعہ ہے۔ رچرڈس کی اصطلاح میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ افسانے کی زبان میں حوالہ جاتی عنصر، یعنی referential element خاصا ہوتا ہے۔

دیکھیے، نظم کے برعکس نثر کا تو پورا کردار ہی حوالہ جاتی رہا ہے کہ وہ وجود ہی میں آئی ان چیزوں کے بیان کے لیے جن کا تعلق ہماری جذباتی دنیا سے زیادہ خارجی اور طبعی دنیا کی چیزوں اور ان کے عمل سے ہے۔ اس کے باوجود، جیسا کہ خود فاروقی تسلیم کرتے ہیں، افسانے کی نثر تخلیقی ہوتی

ہے اس لیے وہ شعر کے بہت قریب ہے۔ گویا فنکارانہ تخیل میں یہ طاقت ہوتی ہے کہ نثر کو بھی تخلیقی سطح پر پہنچا دے۔ یہ کام تخیل نثر کے حوالہ جاتی عناصر کو کم کر کے نہیں بلکہ اس کا استعمال دوسرے ڈھنگ سے کر کے کرتا ہے۔ کیوں کہ نثری اصناف ـــ ڈراما، ناول اور افسانے ـــ کا تقاضا ہے کہ ان میں زبان کا استعمال شاعری میں زبان کے استعمال سے مختلف ہو۔ اگر مختلف نہیں ہوگا تو یہ اصناف اپنا کام نہیں کر سکتیں، مثلاً ڈرامے میں مکالمہ ہوتا ہے، اور ناول اور افسانے میں کردار نگاری، واقعہ نگاری، فرنیچر کا بیان، نفسیاتی تجزیہ وغیرہ۔ شاعری کو ان چیزوں کی ضرورت نہیں، نثر کو ہے۔ ضرورت کے تحت جب زبان کا عمل بدل جائے تو اس کی پرکھ کا معیار یہ ہوگا کہ جس کام کے لیے زبان کا استعمال کیا جارہا ہے وہ کام زبان ٹھیک سے کر رہی ہے یا نہیں؟ لہٰذا شاعری کے معیار بے کار ہوں گے، کیوں کہ افسانے میں زبان شاعری کا کام کر ہی نہیں رہی۔

دوسری بات یہ کہ آپ نے یہ کیسے تصور کر لیا کہ زبان کا حوالہ جاتی استعمال فی نفسہٖ تخلیقِ فن کے منافی ہے؟ کیا آپ یہ ثابت کر سکتے ہیں کہ شاعری میں حوالہ جاتی عنصر بالکل نہیں ہوتا اور زبان کا استعمال محض جذباتی اور علامتی سطح پر ہوتا ہے؟ دراصل شاعری اور فکشن کی زبان عام بول چال کی زبان ہی کا ایک روپ ہے اور وہ زبان کے حقیقی کردار کو، جو بنیادی طور پر حوالہ جاتی اور علامتی رہا ہے، فسخ نہیں کرتا۔ افسانے کی زبان میں ارضیت کے سبب حوالہ جاتی عنصر زیادہ رہا ہے، لیکن کیا ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ افسانوی آرٹ کا یہی کرشمہ ہے کہ اس نے حوالہ جاتی عنصر سے بھی ایسا کام لیا ہے کہ اسے آرٹ میں بدل دیا؟ فرنیچر کا بیان جب کیٹلاگ کی بجائے کیفیت بنتا ہے تو زبان اپنا حوالہ جاتی کردار برقرار رکھتے ہوئے تخلیقی اور فنکارانہ بنتی ہے۔ افسانے کے مخالفوں کو ان کرشموں کا انکار کرنے کے لیے ہارے ہوئے وکیل کی مانند ہزار جھوٹ بولنا پڑتا ہے۔ دیکھیے، فاروقی کیسی ہوشیاری سے ایک سفید جھوٹ کو ناقدانہ بیان کا روپ دیتے ہیں:

لکھتے ہیں:

> لیکن اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ اعلیٰ شاعری میں کسی ٹھوس ٹھاس، حشو وزوائد، برائے بیت یعنی slack کی گنجائش نہیں ہوتی، لیکن اعلیٰ

افسانے میں بھی slack نکل آتا ہے، بات یہ ہے کہ افسانے کی زبان میں وہ تناؤ نہیں ہوتا جو شاعری کا خاصہ ہے۔ اردو میں بعض مثالیں بالکل سامنے کی ہیں، مثلاً بیدی اور قرۃالعین حیدر۔ ان کے یہاں slack کی کثرت ہے، پھر بھی ہم ان کو افسانہ نگاروں کی فہرست میں بہت اونچی جگہ دینے پر مجبور ہیں، لیکن غالب، اقبال، میر یا انیس کے بہترین کلام میں slack کا تصور بھی ممکن نہیں۔

اول تو slack انگریزی تنقید کی کوئی اصطلاح نہیں، یعنی یہ لفظ اسلوبیات میں کسی خصوصی لسانی فینومینا کو بیان نہیں کرتا، جبکہ حشووزوائد کے الفاظ تنقیدی اصطلاحیں ہیں جو شاعری سے مخصوص ہیں لیکن نثر کے لیے بھی کبھی کبھار ان کا استعمال ہوتا ہے۔ شاعری ہی کی مانند نثر بھی حشووزوائد کو برداشت نہیں کرتی۔ شستگی، شائستگی، ایجاز، کفایت شعاری وغیرہ شاعری ہی کی مانند نثر کے بھی محاسن ہیں، اور پھوبڑپن، جھٹکے، جھکولے، جھول، اطناب، طول بیانی، فضول خرچی، شترگربگی، تعقید وغیرہ شاعری ہی کی مانند نثر کے بھی معائب ہیں۔ خراب شاعرانہ اسلوب کیا ہوتا ہے؟ اس کے جواب میں جو کچھ کہا جائے گا اس کا کم و بیش اطلاق خراب نثری اسلوب پر بھی ہوگا۔

فاروقی کہتے ہیں کہ افسانے کی زبان میں وہ تناؤ نہیں ہوتا جو شاعری کا خاصہ ہے۔ یہ بھی بالکل ایسی ہی بات ہے کہ کہا جائے کہ عورت کے حسن میں مردانہ حسن کا کھردراپن اور صلابت نہیں ملتی۔ شاعری کی زبان کا تناؤ افسانوی زبان کے لیے حسن نہیں سراسر عیب ہے۔ یہ تناؤ نیاز فتح پوری اور خواجہ محمد شفیع کی زبان میں مل جائے گا۔ یہ لوگ بھی ادبِ لطیف کے لکھنے والوں کی طرح ابد کی نیند سو رہے ہیں جبکہ پریم چند کی زبان کا سورج پوری آب و تاب کے ساتھ اردو کے تمام افسانہ نگاروں کے اسالیب کو چمکا رہا ہے۔

زبان کا تناؤ اور زبان کا اجمال موضوع اور مواد سے الگ کوئی چیز نہیں اور مواد کو افسانے میں ڈھالنے کا ذریعہ تکنیک ہے۔ ناول اور افسانے کا مواد زندگی کی مانند پھیلا ہوا ہوتا ہے اور اسی لیے بیانیہ بھی تکنیک کی مناسبت سے پھیلتا اور سمٹتا ہے۔ شاعری کا تناؤ تو کیا، ناول تو ڈرامے کا تناؤ بھی برداشت نہیں کر سکتا۔ اسی لیے ڈرامائی تکنیک میں لکھے گئے ناول مثلاً ہنری جیمز کے بعض

ناول ذہن پر وہ دباؤ ڈالتے ہیں جسے آدمی ڈرامے میں برداشت کرتا ہے، ناول میں برداشت نہیں کرتا۔ یہ بات ہم سب جانتے ہیں کہ ڈراما اتنی آسانی اور روانی سے نہیں پڑھا جاتا جتنا کہ ناول، اور اس کا سبب یہ ہے کہ ڈراما نگار ڈرامے میں موجود نہیں ہوتا جبکہ ناول نگار بطور راوی کے موجود ہوتا ہے، جو واقعات پر تبصرہ کرتا ہے، گتھیاں سلجھاتا ہے، تجزیہ اور تحلیل کرتا ہے۔ شاعری اور ڈرامے سے الگ، ناول اپنی اس خصوصیت کو برقرار رکھنا چاہتا ہے۔ افسانوی بیانیہ میں زبان کا وہ تناؤ جو شاعری کا حسن ہے اور عمل کا وہ کھنچاؤ جو ڈرامے کی خوبصورتی ہے، پیدا تو کیا جاسکتا ہے، لیکن افسانہ نگار پیدا نہیں کرتا، کہ ایسا کرنا افسانوی مزاج اور حسن آفرینی کے اصولوں کی خلاف ورزی ہے۔

فاروقی کہتے ہیں کہ فلاں فلاں چیز افسانے کے پاس نہیں۔ وہ یہ نہیں دیکھتے کہ افسانے کو ان چیزوں کی ضرورت ہے بھی یا نہیں۔ جو افسانے کی needs نہیں ہیں انہیں فاروقی افسانے کی wants ثابت کرتے ہیں، بلکہ جو چیز افسانے کے لیے عیب بن سکتی ہے، اسی چیز کے نہ ہونے کا افسانے پر طنز کرتے ہیں۔ عورت کی ٹھڈی ہاتھ میں لے کہتے ہیں: "تو چاہے اتنی حسین سہی، لیکن تیرے پاس مونچھوں کا تناؤ کہاں؟"

اب آئیے slack یا حشووزوائد اور برائے بیت کے مسئلے پر۔

فاروقی دراصل لفظوں کی گرفت کرنے والے زبان کے استاد نقادوں کا مزاج رکھتے ہیں۔ ابر گنوری کی اخلاقی صفت یہ تھی کہ وہ افسانہ نگاروں پر نہیں برستے تھے؛ فاروقی برسے۔ افسانوں کا تو کچھ نہ بگڑا، فاروقی کی تنقید لت پت ہو گئی۔ یہاں بھی بنیادی سوال یہ ہے کہ ممکن ہے فاروقی جسے حشووزوائد سمجھتے ہوں وہ افسانے کی بنیادی ضروریات ہوں۔ جب آپ کہتے ہیں کہ بیدی کے بہترین سے بہترین افسانوں میں بھی حشووزوائد نکل آتے ہیں تو مجھے کہنے دیجیے کہ افسانہ بہترین نہیں، کیوں کہ آرٹ تو تکمیل کے ذریعے ہی حسن کا نمونہ بنتا ہے۔ آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ کوئی چہرہ مہاسوں کی کثرت کے باوجود حسین ہے۔ ارے حسن کو تو حسن کاری بھی غارت کرتی ہے، اور ہم آرٹ میں مشاطگی تک کو مشکوک نظروں سے دیکھتے ہیں، تو پھر بے ہنری اور رطب و یابس یا حشووزوائد کو کیسے برداشت کریں گے؟

اس کا مطلب یہ نہیں کہ ناول یا افسانے میں ایسی باتیں نہیں ہوتیں جنھیں حذف کر دیا جائے تب بھی افسانے کی بنیادی دلچسپی میں کوئی فرق نہیں آتا، لیکن یہ معاملہ زبان کا نہیں، مواد کا ہے۔ فاروقی قرۃالعین حیدر کا بھی ذکر کرتے ہیں، لیکن ان کے افسانوں کے کمزور پہلو کو وہ سمجھ نہیں پاتے۔ قرۃالعین حیدر کے یہاں معمولی اور غیر دلچسپ واقعات اور مکالموں کی بھرمار ہے جنھیں وہ سمجھتی ہیں کہ زبان کے زور پر نباہ لے جائیں گے، لیکن نباہ نہیں سکتیں اور افسانوں میں جھول پیدا ہو جاتا ہے۔ اور یہی چیز ثابت کرتی ہے کہ افسانے میں زبان کی اہمیت سہی، لیکن افسانے میں زبان کے علاوہ بھی بہت سی چیزوں کی ضرورت پڑتی ہے، لہٰذا محض زبان افسانے کی واحد کسوٹی نہیں بن سکتی۔ قرۃالعین حیدر کی زبان ہر جگہ کامیاب ہے لیکن واقعہ نگاری اور کردار نگاری اکثر و بیشتر خام ہے۔ یہ باتیں میں بر سبیلِ تذکرہ قرۃالعین حیدر کے چند افسانوں کے پیشِ نظر ہی کہہ رہا ہوں، ورنہ ان کی اچھی کہانیاں اردو کی بہترین کہانیاں ہیں۔ میں فاروقی کی طرح انھیں کمتر درجے کی افسانہ نگار نہیں سمجھتا بلکہ ان کا شمار اردو کے بہترین افسانہ نگاروں میں کرتا ہوں۔

کیا فاروقی افسانے سے حشو و زوائد برائے بیت کی نشاندہی کرنے کے بعد اسے افسانے سے دور کرسکتے ہیں؟ یہ سوال میں اس لیے پوچھ رہا ہوں کہ کہیں ان کا مطلب یہ تو نہیں کہ ـــــ جس طرح ڈرائیڈن نے شیکسپیئر کے انطونی اور قلوپطرہ کو تمام حشو و زوائد برائے بیت سے پاک کر کے، یعنی تمام غیر ضروری باتوں، واقعات کے بکھراؤ، مناظر کی کثرت کو دور کر کے، ایک نہایت ہی ڈھلاڈھلایا، نوک پلک سے درست، وحدت تاثر سے مالامال ڈراما تشکیل دیا ـــــ وہ بھی یہ محسوس کرتے ہیں کہ افسانوں سے فلاں فلاں عناصر کو دور کر دیا جائے تو افسانہ آرٹ کا مکمل نمونہ بن سکتا ہے؟

مجھے ڈر ہے کہ اگر زبان و بیان کے روایتی شاعرانہ حربوں سے ہمارے بہترین افسانوں پر بھی تنقید کی جائے تو وہ لہولہان ہو سکتے ہیں، کیوں کہ زبان کا نقاد زبان کو مواد سے الگ کر کے دیکھنے کا خوگر ہے اور مواد کی طرف بھی اس کا آرٹی رویہ ڈرائیڈن کے رویے سے مختلف نہیں ہو سکتا جس نے قلوپطرہ کو، جو شیکسپیئر کے یہاں دریائے نیل کا سانپ تھا، لندن کی فیشل سوسائٹی کی ناگن میں بدل کر رکھ دیا۔ وجہ یہ ہے کہ دنیا کے بڑے ناول میں جنگل کی سی نشوونما ہوتی ہے اور

حشووزوائد سے الرجک آرٹی نقاد کے لیے ان میں بڑے مواقع پنہاں ہوتے ہیں۔

بیدی کے افسانوں کا ذکر فاروقی نے خصوصی طور پر اسی لیے کیا ہے کہ ان میں گنجان جنگلوں کا گھنا پن ہے۔ لیکن جنگل نہ ہوں تو وحشی کے ڈھول کی دھمک بھی نہ ہو جس کے بغیر بقول ایلیٹ شاعری صنعت گری کا کارخانہ بن جاتی ہے۔ آخر ناول رزمیہ کا ماں جایا ہے اور رزمیہ نظم المیہ ڈرامے کے برعکس زندگی کے پھیلاؤ کا احاطہ کرتی ہے اور، جیسا کہ آلڈس ہکسلے نے بتایا ہے، المیہ ڈراما المیہ تاثر کی خاطر زندگی کی ہزاروں تفاصیل کو حذف کرتا ہے جبکہ رزمیہ انہی تفاصیل سے طاقت وصلابت حاصل کرتا ہے۔ اس کی مثال ہکسلے اس طرح دیتا ہے کہ ہومر کی "اوڈیسی" میں جب یولیسز موت کے خطرات سے گزر کر ایک جزیرے میں پہنچتا ہے تو وہ اور اس کے ساتھی جہاز سے اتر کر سب سے پہلے کھانا پکاتے ہیں اور کھانے کے بعد اپنے ان ساتھیوں کو جو موت کا نوالہ بن گئے، یاد کر کے آنسو بہاتے اور ان کا ماتم کرتے ہیں۔ ہکسلے کہتا ہے کہ المیہ کھانے کی تفصیل کو برداشت نہیں کر سکتا کیوں کہ اس کا آرٹ دو آتشہ شراب کا آرٹ ہے۔ ان نزاکتوں کا نقاد کو شعور نہ ہو تو اس کے ہاتھ کا نشتر قصائی کا بغدا بن جاتا ہے۔ فاروقی بیدی کے یہاں حشووزوائد کی نشاندہی کریں، میں شاہنامہ اور مہابھارت کو آج کے دو صفحات کے تجریدی افسانوں کی سطح پر لانے کا حوصلہ رکھتا ہوں۔

فاروقی اس بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے کہتے ہیں:

> نظم تجربے کے ترفع یعنی hightening کی جس سطح پر وجود میں آتی ہے، وہ زیادہ تر اس کی زبان کی مرہونِ منت ہے۔ افسانہ نگار کو مکالمہ، روداد، بیان سے کام لینا پڑتا ہے۔ ان تمام حالات میں ترفع کا مفقود ہو جانا لازمی ہے۔

یہ بات سراسر غلط ہے۔ آخر ڈراما بھی مکالموں، روداد اور کرداروں سے کام لیتا ہے۔ کیا ڈرامے میں تجربے کا ترفع نہیں ہوتا؟ کیا شیکسپیئر کے المیوں میں تجربے کا ترفع نہیں ہے؟ اور اگر ہے تو کیا صرف زبان کا مرہونِ منت ہے یا اس میں دوسرے ڈرامائی عناصر بھی شامل ہیں؟ اگر ہیں تو تجربے کے ترفع میں زبان کے ساتھ ساتھ مکالموں، کرداروں اور روداد وغیرہ قسم کے دوسرے

عناصر کا بھی حصہ ہے، گویا ترفع محض زبان کا کارنامہ نہیں، یا یوں کہیے کہ مکالمہ، پلاٹ اور واقعہ نگاری زبان کے تخلیقی استعمال میں حائل نہیں۔ گویا ڈراما، ناول اور افسانے میں بھی تجربے کا ترفع پیدا کیا جا سکتا ہے اور اسے پیدا کرنے کے ذرائع ہیں، زبان، مکالمے، پلاٹ، کردار، وغیرہ۔

یہی وجہ ہے کہ فلابیر، موپاساں، چیخوف، اور جین آسٹن کے متعلق کہا جاتا ہے کہ یہ لوگ زبان کی نزاکتوں کا کیسا احساس رکھتے ہیں اور اپنے اسلوب کی لطیف ترین لرزشوں کے ذریعے زندگی کے کھردرے مواد کو فن کی رفعت بخشتے ہیں۔ ہمارے یہاں بیدی اور انتظار حسین کی مثالیں سامنے ہیں۔

اب فاروقی نظم میں ترفع کی مثال دیتے ہیں۔ مثال کے لیے بھی انھیں کوئی نظم نہیں سوجھتی، غزل کا ایک لچر شعر ہاتھ آتا ہے۔ ظاہر ہے انھیں ایک ایسے شعر کی تلاش ہے جسے افسانہ بنایا جا سکے، اور افسانہ بھی ایسا جس میں نہایت رکیک مقامات آتے ہوں، تاکہ کہا جا سکے کہ افسانہ نگاروں کو ان مقامات سے لامحالہ گزرنا پڑتا ہے، جب کہ شاعر ان سے بلند اٹھ جاتا ہے۔ تنقید کا یہ پورا طریق کار بچکانہ ہے:

شعر ہے:

کس کس طرح سے مجھ کو نہ رسوا کیا گیا
غیروں کا نام میرے لہو سے لکھا گیا

اور کچھ اس قسم کا ہے شعر کا افسانہ:

> الف نامی ایک شخص جیم نامی ایک لڑکی سے محبت کرتا ہے، لیکن لڑکی کو اس سے محبت نہیں بلکہ وہ تو اپنے دوسرے عاشقوں کو اعلانیہ بتاتی پھرتی ہے کہ الف کتنا احمق ہے کہ مجھ پر عاشق ہونے کا دعویٰ کرتا ہے۔ الف ایک دن لڑکی کے دروازے پر خود کو گولی مار لیتا ہے۔ جیم پر ذرا بھی اثر نہیں ہوتا بلکہ وہ تو الف کے خون میں اپنی انگلیاں ڈبوتی ہے اور اپنے دوسرے عاشقوں کا نام اس خون سے دیوار پر لکھتی ہے۔

اب آپ شعر پھر سے پڑھیے:

کس کس طرح سے مجھ کو نہ رسوا کیا گیا
غیروں کا نام میرے لہو سے لکھا گیا

ایک مبتذل شعر کا اس سے بھی زیادہ مبتذل افسانہ بنانے کے بعد فاروقی بتاتے ہیں کہ شعر میں زبان کے تخلیقی استعمال سے جو ترفع پیدا ہوتا ہے وہ بے چارے افسانے کی قسمت میں کیوں نہیں۔ مثلاً شعر میں الف کی خودکشی یا قتل قطعاً فرضی ہے پھر بھی واقعہ قائم ہو گیا ہے۔ ان کے نزدیک شعر میں یہ کہنا کافی ہے کہ نام لکھا گیا جبکہ افسانے میں یہ کہنا ضروری ہے جیم نے واقعی اپنی انگلیاں خون میں ڈبوئیں اور واقعی کئی سچ مچ کے عاشقوں کا نام لکھا۔ گویا افسانے میں اس واقعے کو قائم کرنے کے لیے بہت سے معاون واقعات اور مناظر بھی قائم کرنے پڑتے ہیں۔ اس دیوار کا، ان لوگوں کا، جیم اور الف کے تعلقات کا، الف کی موت کا، الف اور جیم اور غیروں کا۔ یہ سب تذکرہ افسانے میں ضروری ہے۔ ظاہر ہے کہ اتنی سب تفصیل بیان کرنے کی وجہ سے آپ کی زبان میں وہ نوک، وہ اختصار وار تکازرہ ہی نہیں سکتا جو اس شعر میں ہے۔

اول تو اس شعر کی زبان میں کوئی نوک، کوئی اختصار وار تکاز سرے سے ہے ہی نہیں۔ غزل کے اکثر عامیانہ شعروں کی مانند یہ بھی ایک معمولی شعر ہے۔ دوسری بات یہ کہ غزل کے اشعار کی جمالیات کا اطلاق تو شاعروں کی دوسری قسموں تک پر نہیں ہوتا۔ ارے شاعری کی اقسام کیا، خود غنائی شاعری کی مختلف صورتوں پر نہیں ہوتا، تو اسے نثری اصناف کا پیمانہ بنانا کھلی زیادتی ہے۔ غزل کے اشعار میں محذوفات ایجازِ زبان سے کہیں زیادہ غزل کی روایت کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ غزل کے مضامین، معاملات، اشارات اور علامات کا بنا بنایا ڈھانچا اردو کے شعری حافظے کا ورثہ ہے جس کے سبب غزل کا شاعر ابہام اور اہمال کے خوف کے بغیر رمز و کنایہ سے کام لے سکتا ہے، کیوں کہ وہ جانتا ہے کہ قاری غزل کے ڈرامے اور اس کے کرداروں اور سچویشن سے واقف ہے۔ کہانی سے قاری واقف ہو تو شاعر رمز و کنایہ کے خزانے لٹاتا ہے، مثلاً یونانی ڈرامے اور غزل میں irony کے استعمال کو دیکھیے۔ یہ غزل کا وہ امتیازی وصف ہے جس سے شاعری کی دوسری اقسام

حتیٰ کہ علامتی اور غنائی شاعری بھی محروم ہے، اور اسی لیے غزل کے رمزو کنایہ کی شدت برداشت نہیں کر سکتی۔ شخصی غنائی نظم کو غزل کے روایتی علامتی سہارے حاصل نہیں ہوتے، اس لیے وہ ایسی علامات اور اشاروں سے کام لیتی ہے جو خود نظم کی ساخت اور بافت سے اپنی معنویت اور وضاحت حاصل کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ایسی نظموں کا ایجازواختصار غزل کے شعر سے مختلف نوعیت کا حامل ہوتا ہے۔ مثلاً فیض اور راشد کی غنائی نظموں کا حسن غزل کے شعر کے محذوفات اور رمزو کنایہ کی جگہ واقعات کے وضاحتی بیان کا مرہونِ منت ہے، کیوں کہ یہاں واقعہ روایت قائم نہیں کرتی بلکہ خود شاعر قائم کرتا ہے کیوں کہ واقعہ شخصی ہے۔ جب غنائی نظم کا یہ حال ہے تو بیانیہ اور ڈرامائی نظم کے اسالیب کے تنوع کا کیا عالم ہوگا۔ لہو میں انگلیاں ڈبو کر دیوار پر نام لکھنے والی شاعری کی جمالیات کیا شاعری کی اس وسیع و عریض کائنات کا احاطہ کر سکتی ہے؟ فاروقی کی حالت جامی کے اس چوہے کی ہے جو اونٹ کی نکیل پکڑ کر اپنے در کی طرف لے گیا۔ غزل کی بوطیقا کے در میں شاعری کا سانپ تو داخل ہو نہیں سکتا اور فاروقی ڈراما، ناول اور افسانے کے اونٹوں کی نکیل پکڑے کھڑے ہیں۔

اور آخری بات یہ کہ اگر آپ نے یہ ثابت بھی کر دیا کہ شاعری میں واقعہ قائم ہو جاتا ہے جبکہ افسانے میں واقعہ معاون واقعات اور مناظر وغیرہ کے ذریعے قائم ہوتا ہے، تو آپ کی بات ایسی ہی ہو گی کہ شاہنامہ کو پڑھنے کے لیے ایک حماسہ خواں یا مہاکاویہ سنانے کے لیے ایک بھاٹ یا چارن کافی ہے جبکہ ڈرامے کی پیش کش کے لیے اداکاروں کا عملہ اور تھیئٹر کا پورا کارخانہ ضروری ہے۔ ظاہر ہے کہ دونوں کا تفاعل الگ ہے تو دونوں کا طریق کار اور سازوسامان بھی الگ ہو گا۔ اور اس طرح ایک کو دوسرے پر کوئی فضیلت نہیں۔ صنفِ سخن کی بحث کو صنفِ نازک کی طرف موڑ کر کہہ سکتے ہیں کہ عورت کی جسمانی ساخت مرد سے جدا ہے، کیوں کہ اس کی تخلیقی ضرورتیں الگ ہیں۔

ابھی فاروقی نے زبان کی بحث ختم نہیں کی۔ وہ لکھتے ہیں، اور حسبِ معمول مثال سے بات شروع کرتے ہیں:

فرض کیجیے ایک شخص نے پانچ سو بیگھے زمین میں پچاس من گیہوں اگایا اور

ایک شخص نے پچاس بیگھے زمین میں چالیس من گیہوں اگایا۔ تو آپ کس
کو زیادہ ہوشیار مانیں گے؟ ظاہر ہے پچاس بیگھے والے کو کیوں کہ وہ اپنی
زمین کے امکانات کو پوری طرح کھنگالتا اور بروئے کار لاتا ہے۔

مثال حسبِ معمول غلط ہے لیکن ہوشیاری سے دی گئی ہے۔ مثال کو حقیقت میں بدلیے تو گویا زبان کی زمین سے جو فصل پیدا ہوتی ہے وہ ایک ہی ہے، یعنی گیہوں! گویا شاعری بھی گیہوں ہے، افسانہ بھی گیہوں، ڈراما بھی گیہوں۔ لیکن اگر اناج کی الگ الگ قسمیں ہوں تو صاف بات یہ ہے کہ گیہوں کے لیے زمین، پانی، موسم وہ نہیں ہوں گے جو چاول کے لیے درکار ہیں۔ گویا ہر صنفِ سخن کی تخلیقی فضا الگ ہوتی ہے۔

فاروقی لکھتے ہیں:

زبان ایک دولت ہے۔ شعر اس کو پوری طرح استعمال کرتا ہے کیوں کہ
وہ اس سے خوف نہیں کھاتا۔ افسانہ بےچارہ گھبرا جاتا ہے اور اس کا
اصراف بےجا کرنے لگتا ہے۔ وہ اپنی فطرت سے مجبور ہے۔ میں اسی لیے
ناول کو بھی شعر سے کمتر مانتا ہوں، افسانہ تو پھر افسانہ ہے۔

یہ بیان بھی غلط ہے۔ زبان کا پھیلاؤ دیکھنا ہو تو ڈکنز میں دیکھو، اور زبان کی گہرائی اور شدت دیکھنی ہو تو فلابیر اور موپاساں میں دیکھو، جن کے متعلق پاؤنڈ نے کہا تھا کہ ان کی نثر پڑھے بغیر دورِ جدید میں شاعری لکھنا ممکن نہیں۔ زبان کا جو پھیلاؤ ہماری داستانوں میں ملتا ہے وہ غزل کی شاعری میں نہیں ملے گا۔ یہی عالم "امراؤ جان ادا" اور پریم چند کے افسانوں کا ہے۔ ناول میں لفاظی بالکل نہیں چل پاتی۔ لفاظ ناول پیدا ہوتے ہی دم توڑ دیتا ہے، جبکہ شاعری میں لفاظی چلتی رہتی ہے۔ عروضی آہنگ پا کر لفاظی اپنا ایک ہپنوٹک حسن پیدا کر لیتی ہے۔ ناول زبان کا اصراف نہیں کرتا۔ محض قدرتِ زبان کی بنا پر کوئی ناول نگار ادب میں نہیں چلتا۔ جن کے پاس افسانوی تخیل نہیں ہوتا اور محض قدرتِ زبان ہوتی ہے، وہ افسانے اور ناول نہیں لکھتے بلکہ انشائیے، سفرنامے، یادداشتیں، آپ بیتی، ڈائری یا خطیبانہ مضامین لکھتے ہیں۔ اسی لیے میں ناول یا افسانے کو شاعری سے کمتر نہیں سمجھتا۔ جوئس کا افسانہ The Dead، ٹالسٹائے کا ناول "جنگ و امن" اور ملٹن کی "فردوسِ

گم گشتہ" میں کون سی چیز عظیم ہے؟ اس کا جواب میرے پاس ایک ہی ہے کہ تینوں عظیم ہیں کہ تخلیقی تخیل کے معجزے ہیں۔

(۱۳)

فاروقی تجریدی افسانے کو نہ قبول کر سکتے ہیں نہ مسترد۔ وہ پیشرو افسانے کو مسترد کرنا چاہتے ہیں لیکن استرداد کے عقلی دلائل نہیں ملتے۔ وہ کہتے ہیں:

> نئے افسانہ نگاروں کے پاس کہنے کے لیے کچھ نہیں ہے۔ وہی گھسی پٹی علامتیں جن کا مفہوم خود انھیں بھی معلوم نہیں، وہی پُر تکلف اندازِ بیاں، وہی زندگی سے بےزاری، جو برائیاں آج سے پندرہ بیس سال پہلے کے افسانہ نگاروں کا طرۂ امتیاز تھیں۔

ممکن ہے آپ کہیں کہ یہ فاروقی صاحب نہیں بول رہے تھے، یہ تو نقاد نمبر ایک بول رہا تھا؛ تو میرا سیدھا جواب یہ ہے کہ مجھے تو ہر آواز اسی خانہ خراب کی سی لگتی ہے۔

بہرحال آج سے پندرہ بیس سال پہلے کے افسانہ نگاروں کی حقیقی برائیوں کو فاروقی دیکھ نہیں پاتے اور جو برائیاں وہ گنواتے ہیں ان کا وجود نہیں۔ مثلاً منٹو اور بیدی کے عہد کے افسانوں میں نہ تو پُر تکلف اندازِ بیاں ملتا ہے نہ زندگی سے بیزاری۔ سماجی جکڑبندیوں سے بیزاری اور ان کے خلاف احتجاج تھا، لیکن زندگی سے بیزاری تو جدید افسانے ہی سے شروع ہوتی ہے، اور اس کی وجوہات ہیں جنھیں ہمیں سمجھنا چاہیے۔

بےنام شخص کی زبانی فاروقی کہلواتے ہیں، لیکن ان کی آواز صاف پہچانی جا سکتی ہے:

> ایک حد تک مشکل تو ہر فن پارہ ہوتا ہے۔ منٹو کے بعض افسانے تو بہت مشکل ہیں۔ نہ ہوتے تو ان کی تعبیر و تشریح میں اتنی بحثیں اب تک نہ ہوتیں۔

یہ بات بھی غلط ہے۔ منٹو کے افسانے بالکل مشکل نہیں البتہ تہہ دار ضرور ہیں۔ جو کچھ تعبیر و تشریح ہوئی ہے، اور وہ بھی نہ ہونے کے برابر ہے، انھی تہوں کو کھولنے کے لیے ہوئی ہے، مشکلات کی عقدہ کشائی کے لیے نہیں۔ مشکل اور تہہ دار افسانے کو ہمیں پہچاننا چاہیے۔ منٹو کے دور کا افسانہ مشکل فن پاروں کی مثال بہم نہیں پہنچاتا۔ مشکل ناول "یولیسز" اور فنا گنز ویک" ہیں، بیکٹ اور پنچون کے ناول ہیں۔ مشکل افسانے کافکا کے ہیں؛ اردو میں سریندر پرکاش، بلراج مین را اور انور سجاد کے بعض افسانے ہیں۔ آیا وہ افسانے تہہ دار بھی ہیں، اس کا فیصلہ اسی وقت ہو سکتا ہے جب پہلے ان کی مشکلات دور ہوں۔

پیشرو افسانے پر تنقید کے صحیح حربے فاروقی کے ہاتھ نہیں لگ رہے۔ آگے چل کر میں بتاؤں گا کہ اس دور کے افسانوں پر ان کی تنقید کیسے قدم قدم پر ہزیمت اٹھاتی ہے۔ حیرت کی بات ہے کہ ترقی پسند افسانے پر ممتاز شیریں، حسن عسکری، باقر مہدی اور وحید اختر کی تنقیدوں کی موجودگی میں بھی فاروقی ترقی پسند افسانے کی نبض شناسی نہ کر پائے۔

اس کمزوری کا اندازہ اس وقت بھی ہوتا ہے جب وہ تجریدی افسانے پر تنقید کرتے ہیں۔ نہ تو وہ اس کی صحیح تعریف کر پاتے ہیں نہ صحیح نکتہ چینی۔ ان کی تعریف میں بھی اشک شوئی اور خوشامد کا عنصر ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ افسانہ نگار گلی گلی بیدل کی غزل گاتے گاتے تھک گئے ہیں اور اب ہیڈ ماسٹر انہیں قریب کے ہوٹل میں لے جا کر آئس کریم کھلا رہے ہیں۔ ایک افسانہ نگار روتی آواز میں کہتا ہے، "ہم لوگ تو افسانے میں اظہارِ ذات کی سعی کر رہے ہیں۔ آپ ہماری ذاتی بصیرت کو کیوں جھٹلاتے ہیں؟"

دیکھیے فاروقی کیسے اسے چمچہ چمچہ آئس کریم کھلاتے ہیں:

> آپ کی ذاتی بصیرت کو جھٹلانے والے وہ نقادانِ کرام ہیں جو خود بے بصیرت ہیں اور آپ کے افسانوں میں اپنی کتابی بصیرت تلاش کرتے ہیں، اور ناکام ہوتے ہیں۔ میں تو آپ کی بصیرت کی قدر کرتا ہوں۔ ہر وہ احساس اور تجربہ جو فنکارانہ اظہار پا جائے، صالح اور صحت مند ہوتا ہے۔

یہ کہہ کر فاروقی رومال سے افسانہ نگار کا منہ پونچھتے ہیں۔

پتا نہیں فاروقی نے کالرج اور رچرڈز سے کچھ سیکھا بھی ہے یا محض ڈینگ مار رہے ہیں۔ ارے بڈسن اور اسکاٹ جیمز کو پڑھنے والا بی اے کا طالب علم بھی ایسی بات نہیں کہے گا جیسی فاروقی نے کہی ہے۔ فنکار کی ذاتی بصیرت اس کے فن سے الگ کوئی چیز نہیں، یعنی اس کی بصیرت سے بھی ہم اس کے فن کے ذریعے ہی واقف ہوتے ہیں۔ لہذا نقاد فن پاروں کی ہی پرکھ کرتا ہے، فنکار کی آنکھ میں جھانک کر بصیرت کا پتا نہیں لگاتا۔ چنانچہ فاروقی کا یہ جملہ بالکل بے معنی ہے کہ "میں تو آپ کی بصیرت کی قدر کرتا ہوں۔" انھیں کہنا چاہیے کہ آپ کے فن پاروں کی قدر کرتا ہوں اور اس بصیرت کی بھی جو ان میں ملتی ہے۔ اگر وہ یہ نکتہ جانتے تو ان کے قلم سے دوسرا بے معنی جملہ نہ نکلتا۔ فاروقی کہتے ہیں کہ "ہر وہ احساس اور تجربہ جو فنکارانہ اظہار پا جائے صالح اور صحت مند ہے۔"

جی نہیں، ہر احساس اور تجربہ صالح اور صحت مند نہیں ہوتا۔ دی ساد کے احساسات اور تجربات صالح نہیں ہیں، نہ ہی بائرونک ہیرو کے۔ فن کوئی ایسا کیمیا نہیں جو مجرمانہ تجربات کو بھی صالح اور صحت مند بنا کر پیش کرے۔ اگر ایسا ہوتا تو تنقید احساسات اور تجربات کا ذکر ہی نہ کرتی — کہ فنکارانہ اظہار پانے کے بعد سب صالح اور صحت مند ہو گئے — صرف فن کا ہی تذکرہ کرتی۔ ہم جانتے ہیں کہ تنقید کی نظر فن اور احساسات دونوں پر رہتی ہے، جو اس بات کا ثبوت ہے کہ فن کی طرح تجربہ بھی خام یا غلط ہو سکتا ہے۔

فاروقی لکھتے ہیں:

> میں نئے افسانے کے خلاف نہیں ہوں۔ میں تو اس کا بڑا ہمدرد ہوں۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ نئے افسانے میں علامت کا بیج ایسا پڑ گیا ہے، مجھے ایسا لگتا ہے کہ ان افسانہ نگاروں نے علامت کو جبراً یا فیشن کے طور پر اختیار کیا ہے۔ ان میں بے ساختگی کی کمی ہے۔ ان کا افسانہ بہت جکڑا ہوا ہے، بہت مصنوعی، اور اس کا انداز بیاں بہت سطحی اور نقلی معلوم ہوتا ہے۔

سوال یہ ہے کہ جس افسانے کا فن ایسا ہو گا اس کے احساسات اور تجربات کس طرح صالح اور صحت

مند کہلائیں گے؟ اگر نہیں کہلائے تو پھر افسانہ نگاروں کی بصیرت کی تعریف کے کیا معنی؟ کیا ایسی ہی ہمدردی فاروقی ترقی پسند افسانے کی طرف بتائیں گے؟ بیدی اور منٹو کے دور کے بے داغ افسانوں میں وہ زبردستی خامیاں تلاش کرتے ہیں جبکہ نئے افسانے کی طرف ان کا رویہ یہ ہے کہ چہرے پر مہاسے بہت ہیں اس کے باوجود چہرہ خوبصورت ہے۔

فاروقی لکھتے ہیں:

> وہ (نئے افسانہ نگار) کہتے ہیں اور بالکل درست کہتے ہیں کہ تجسس پیدا کرنا، قاری کو یہ سوال پوچھنے پر مجبور کرنا، "پھر کیا ہوا؟" یا "اب کیا ہوگا؟" ہمارا کام نہیں۔ ان کا یہ کہنا بھی درست ہے کہ ان چیزوں کے بغیر بھی افسانے میں "کہانی پن" ہو سکتا ہے۔ لیکن ان سے غلطی یہ ہوئی کہ انھوں نے تجسس کی عدم موجودگی سے پیدا ہونے والے خلا کو بھرنے کے لیے مناسب کارروائی نہیں کی۔

اگر فاروقی نے فکشن پر ہنری جیمز اور ای ایم فارسٹر کی تنقیدوں کو پڑھا ہوتا، جو مبادیات میں سے ہیں، تو وہ ایسی باتیں نہ لکھتے۔ ہنری جیمز نے فکشن میں پلاٹ کی اہمیت کو کم کیا اور کردار نگاری پر زیادہ زور دیا۔ ای ایم فارسٹر نے پلاٹ کی اہمیت کو کم نہیں کیا لیکن کہانی اور پلاٹ میں فرق بیان کرتے ہوئے اس بات پر زور دیا کہ پلاٹ کہانی سے زیادہ پیچیدہ اور سوفسطائی چیز ہے کیوں کہ پلاٹ قاری کے ذہن میں "پھر کیا ہوا؟" اور "اب کیا ہوگا؟" جیسے سوالات پیدا کرنے کی بجائے زیادہ ذہین سوالات پیدا کرتا ہے، مثلاً "یہ کیا ہو رہا ہے؟" یا "جو ہو رہا ہے وہ کیوں ہو رہا ہے؟" اور ایسے سوالات کے جوابات عموماً فلسفیانہ اور نفسیاتی ہوتے ہیں، اور اسی سبب سے ناول اور افسانے کا قاری زیادہ ذہین ہوتا ہے اور ایک مفکرانہ ذہن کے ساتھ فکشن کا مطالعہ کرتا ہے۔ ناول کے مطالعے کو لوگوں نے ایک نوع کی فلسفیانہ سرگرمی غلط نہیں کہا۔ تجسس کا وہ تصور کہ "پھر کیا ہوا؟" اور "اب کیا ہوگا؟" اُن کہانیوں سے وابستہ ہے جن میں واقعات ایک کے بعد ایک رونما ہوتے تھے اور نہ تو اسباب و علل کے رشتے سے جڑے ہوتے تھے نہ فلسفیانہ اور نفسیاتی کرید پیدا کرتے تھے۔ یہ تجسس ان وحشیوں کا تجسس ہے جو گپھاؤں کے باہر بیٹھے واقعات سے پُر کہانیاں سنا کرتے تھے۔

فاروقی جدید افسانہ نگاروں کی پیٹھ ٹھونکتے ہیں کہ ان کا ایسا کہنا کہ وہ ایسا تجسس پیدا کرنا نہیں چاہتے بالکل درست ہے۔ لیکن جدید افسانہ نگار اس چیز کے خلاف انحراف کر رہے تھے جو خود پریم چند سے لے کر منٹو تک کے افسانے میں، اور بیسویں صدی کے پورے مغربی ناول میں، اپنی اہمیت کھو چکی تھی اور ایسا تجسس صرف سراغ رسانی کی کہانیوں کے لیے رہ گیا تھا۔ بیدی کے بعض افسانے دیکھیے، مثلاً "دس منٹ بارش میں"، "ببل"، "جو گیا"۔ یہ احساس جو بیدی کے سطح بیں پڑھنے والوں کو (جن میں فاروقی بھی شامل ہیں) ہوتا رہتا ہے ___ کہ ان کے یہاں اکثر اوقات تو کچھ ہوتا نہیں یا کہانی آگے نہیں بڑھتی، یا وہ غیر ضروری باتوں میں الجھ جاتے ہیں یا فاروقی کے الفاظ میں ان کے یہاں slack بہت ہے ___ محض اس وجہ سے پیدا ہوتا ہے کہ ہم ہمارا وحشیوں کا سا تجسس لے کر ان کی کہانیاں پڑھتے ہیں، اور جو کچھ ہو رہا ہے اس کی معنویت کو سمجھنے کی کوشش نہیں کرتے۔ تو میں سمجھتا ہوں کہ نئے افسانہ نگاروں کی پیٹھ ٹھونکنے کی بجائے انھیں ڈانٹ پلانی چاہیے کہ تم جس چیز کے خلاف انحراف کر رہے ہو وہ تو خود حقیقت پسند افسانے میں کوئی اہمیت نہیں رکھتی۔ فاروقی ایسا کرتے تو پھر انھیں سینہ کوٹنے کی ضرورت نہ رہتی کہ نئے افسانہ نگاروں نے اس خلا کو پُر کرنے کی کوشش نہیں کی جو تجسس کی عدم موجودگی سے پیدا ہوا۔ اب سینہ کوبی سے کچھ فائدہ نہیں، کیوں کہ جو خلا پیدا ہوا ہے وہ تجسس کی عدم موجودگی کی وجہ سے نہیں ہے بلکہ اس انسانی مواد کے فقدان کی وجہ سے ہے جس میں ایک ذہین قاری کو تھوڑی بہت بھی دلچسپی ہو سکتی ہے۔

فاروقی چوں کہ یہ تشخیص نہیں کر پاتے کہ جدید افسانے کو کون سا روگ کھائے جا رہا ہے، لہذا ان کا ہر علاج نیم حکیمانہ اور نیم احمقانہ ہوتا ہے۔ وہ مزاحیہ ادب اور مشتاق احمد یوسفی کی تحریروں کی مثال دے کر بتاتے ہیں کہ ان میں ہمارا تجسس بالکل کارفرما نہیں ہوتا کیوں کہ ان میں تجسس کی عدم موجودگی سے پیدا ہونے والا خلا لطیفوں، خندہ آور جملوں اور چبھتے ہوئے فقروں وغیرہ سے پُر کیا جاتا ہے۔

فاروقی کی حالت اردو شاعری کی اس معشوقہ کی سی ہوئی ہے جو عالمِ وصل میں جتنا ڈھانپتی جاتی ہے اتنا کھلتی جاتی ہے۔ ابھی تک تو فنِ افسانہ سے ہی ان کی عدم واقفیت ظاہر تھی، اب یہ

بھی کھل گیا کہ مزاحیہ ادب کی بھی وہ کوئی پہچان نہیں رکھتے، تو پرکھ کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ سیدھی سی بات یہ ہے کہ مزاحیہ تحریر میں جو بھی خلا پیدا ہوگا وہ مزاح کے نہ ہونے کے سبب ہوگا۔ اگر مزاح ہے تو خلا نہیں، اگر مزاح نہیں تو تحریر اس چیز سے ہی خالی ہے جو اس کی روحِ رواں ہوتی ہے۔ تجسس مزاح کا سہارا نہیں تو اس کا ذکر بے کار ہے۔ یہ تو ایسی ہی بات ہوئی کہ کوئی کہے، حلوے میں نمک اور مرچ کے فقدان سے پیدا ہونے والی کمی کو شکر سے پورا کیا جا سکتا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ جدید افسانہ فاروقی کے لیے سانپ کے منہ کی چھچھوندر بن گیا ہے۔ فاروقی نے دایہ گری کا کام تو کیا لیکن جدیدیت کی کوکھ سے جو مرکھنا بڈیوں کا ڈھانچ افسانہ پیدا ہوا، اسے وہ دیکھتے ہیں اور کڑھتے ہیں۔ ان کی حالت اس ماں کی سی ہے جس کی جھلک پطرس کے مضمون "اردو کی پہلی کتاب" میں ملتی ہے۔ وہ اس کالے کلوٹے کو نہلاتے ہیں، اس کی آنکھ میں بصیرت کا کاجل لگاتے ہیں، اور پھر دونوں ہاتھوں سے ہوا میں اُچھال کر، جی کڑا کر کے کہتے ہیں "ہائے، کیا چاند سا چہرہ نکل آیا۔"

وہ منٹو اور بیدی کے دور کے بھرے پُرے افسانوں کو حاسدانہ نظر سے دیکھتے ہیں، جل کر ان پر نکتہ چینی بھی کرتے ہیں کہ پیٹ ہے یا کوٹھار، جب دیکھو تب داڑھ چلتی رہتی ہے، حشو و زوائد کھا کھا کر کُپے ہوئے جاتے ہیں، اور پھر اپنے لاڈلے کی طرف دیکھتے ہیں جو ہونٹوں سے علامت کی چوسنی لگائے تھوڑی دیر چُسر چُسر کرتا ہے اور پھر نڈھال ہو کر گر جاتا ہے۔ ٹھنڈی آہ بھر کر کہتے ہیں، "کتنا سمجھاتی ہوں کہ کچھ کھائے پیے کہ تن پر بوٹی چڑھے لیکن کمو جو چوسنی کے سوا کسی چیز کو ہاتھ لگائے..."

فاروقی کے اس رویے کا نتیجہ اس تضاد کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے جس نے جدید افسانے پر ان کی تمام تنقیدوں کو بے معنی کر کے رکھ دیا ہے۔ ایک طرف تو وہ تجریدی افسانے میں تجریدیت کو برقرار رکھنا چاہتے ہیں، تو دوسری طرف وہ یہ بھی چاہتے ہیں کہ تجریدی افسانہ کردار بھی پیش کرے۔ گویا افسانے کا فارم بھلے تجریدی مصوری کا ہو لیکن تصویریں ریمبراں کی بھری پُری عورتوں کی ہوں۔

جدید افسانے میں جو خلا پیدا ہوا تھا وہ محض پلاٹ اور تجسس کی عدم موجودگی کا نتیجہ نہیں تھا

جیسا کہ فاروقی سمجھتے ہیں، بلکہ یہ تو اس پورے افسانوی مواد کے انکار سے پیدا ہوا تھا جو عبارت تھا انسان اور اس کی زندگی سے۔ یہ مواد اگر افسانہ نگار کے پاس ہوتا تو وہ کردار، پلاٹ، تجسس، ہر چیز سے بے نیاز، اسے کسی نہ کسی روپ میں افسانے میں ڈھالتا۔ اسی وقت صحیح معنی میں تجریدی افسانہ وجود میں آتا، یعنی ایسا افسانہ جو رسمیہ کردار نگاری، قصہ گوئی، واقعہ نگاری سے کام نہ لینے کے باوجود زندگی کے مواد کو نئے ڈھنگ کا فنکارانہ روپ دیتا ہے۔ اس مواد سے محروم ہمارا تجریدی افسانہ ایک ایسی تحریر بن گیا جس میں زندگی کے ٹھوس تجربات یا زندگی کے بہاؤ کی جگہ محض اسلوب کا بہاؤ تھا۔ اس کا پورا رویہ رومانی اور طریق کار ادب لطیف کی انشا پردازی کا تھا۔

جس طرح مزاحیہ تحریر صرف مزاح کے زور پر چلتی ہے اسی طرح تجریدی افسانہ صرف انشائیے کے زور پر چلنے کی کوشش کرتا ہے۔ اگر مزاح کامیاب نہیں تو تحریر بے کار ہے، اسی طرح تجریدی افسانے میں بھی جو اس کا سب سے بڑا سہارا ہے، یعنی اسلوب اور علامتی نظام، اگر وہ کامیاب نہیں تو افسانہ ناکام ہے، کیوں کہ صاحب اسلوب بہت نایاب فینومینا ہے اور علامتی تخیل اس سے بھی زیادہ نایاب، لہذا لجلجی رومانیت، ٹیگوریت، خلیل جبرانیت اور یلدرمیت کے سوا تجریدی افسانے کے پاس کچھ نہیں۔ ہم اس سے اس لیے بیزار نہیں ہیں کہ اس میں کہانی نہیں، پلاٹ نہیں، کردار نہیں، واقعہ نگاری نہیں، بلکہ اس وجہ سے کہ جو مقاصد اس کے سامنے تھے، وہ ان کے حصول میں بھی ناکام رہا۔

تجریدی افسانے پر فاروقی کی پوری تنقید اس سے ایسی چیزوں کا مطالبہ کرتی ہے جو تجریدی ہونے کے سبب ہی اس کے اختیار میں نہیں۔ جو کچھ اس میں ہے اسے فاروقی قبول نہیں کر پاتے، کیوں کہ اسلوب اور علامت کے تصورات پر تو انھوں نے پوری جدیدیت کی تعمیر کی ہے؛ انھیں بھی ہدف بنائیں تو ان کے نظریاتی سہارے ٹوٹ جائیں۔ اس لیے گو وہ تجریدی افسانے کے اسلوب پر ایک دو جگہ کڑی اور بہت ہی نکتہ رس تنقید کرتے ہیں، لیکن اس بنیادی سوال کو نہیں چھوتے کہ اسلوب آخر مواد سے الگ کوئی چیز نہیں، اور جب جدید افسانے کے پاس ٹھوس حقائق اور ٹھوس اشیا کا سرمایہ نہیں تو سوائے اس کے کہ وہ اسلوب کو شاعرانہ، مہین اور تجریدی بنائے، اس کے پاس دوسرا راستہ ہی کیا رہ جاتا ہے؟

(۱۴)

اب جدید افسانے پر فاروقی کی تنقید کے چند نمونے دیکھیے۔ پہلے تو وہ افسانہ نگاروں کی ایسی بھٹئی کرتے ہیں کہ ان کے بیان پر حیرت ہوتی ہے۔ لکھتے ہیں:

آپ لوگوں نے انسان کو تجریدی سطح پر دیکھا ہے، اس طرح آپ لوگ انسان کے دکھ درد کا احساس اور اظہار عقلی طور پر جتنی خوبی سے کر سکے ہیں، شاید کسی نے کیا ہو۔

میرا خیال ہے، یہ ایک ایسا بیان ہے جو اگر کسی بھی افسانہ نگار کے متعلق سچ ہے تو اس کی تکنیک اور اسلوب کے بے شمار بےڈھنگے پہلوؤں کو نظر انداز کیا جا سکتا ہے۔ انسان کے دکھ اور درد کا فلسفیانہ شعور اور اس کا فنکارانہ اظہار صرف حساس ترین اور طاقتور تخیل ہی کا کارنامہ ہے، ورنہ زیادہ تر لکھنے والے تو کرب ناکی، رقت انگیزی اور جذباتیت سے بلند نہیں ہو پاتے۔ فاروقی کی تعریف کی یہ قبا جدید افسانہ نگاروں کے کندھوں پر بہت ڈھیلی پڑتی ہے۔ ایسے بیانات بغیر مثالوں اور وضاحت کے نہیں دیے جاتے۔ فاروقی آگے چل کر لکھتے ہیں:

لیکن آپ کے انسان صرف پرچھائیں اور علامت کے طور پر پیش ہوئے ہیں اس لیے آپ کی بات تو پوری ہو جاتی ہے، لیکن افسانہ بعض لوگوں کے لیے پریشان کن ہو جاتا ہے۔

فاروقی یہ کیسی بات کر رہے ہیں کہ افسانہ نگار کی بات پوری ہو گئی لیکن افسانہ لوگوں کے لیے پریشان کن ہو جاتا ہے؟ اگر افسانہ پریشان کن بنا تو انسان کے دکھ درد کا احساس فنکار کے لیے مکمل ہے بھی تو اس کا اظہار قاری کے لیے مکمل نہیں۔ جب اظہار ہی پریشان کن ہے تو قاری احساس کا ادراک کیسے کرے گا؟ "بعض لوگوں" کی پخ لگا کر فاروقی نے خود کو ان برگزیدہ لوگوں میں شامل کر لیا جن پر فن پاروں کے راز ہائے نہفتہ بے نقاب ہوتے ہیں۔

میں یہ تسلیم کرتا ہوں کہ بہت سا جدید اور علامتی ادب مشکل اور پریشان کن ہے، لیکن یہ اشکال تو قاری کو قبول کرنا ہی پڑتا ہے اور افہام کے لیے ریاضت بھی کرنی پڑتی ہے۔ میں یہ کیسے کہوں کہ "یولیسز" کو آسان اور عام فہم ہونا چاہیے تھا؟ جوئس اگر ایسا کرتا تو وہ دوسرے ہی قسم کا ناول ہوتا۔ علامتی افسانہ علامت کے سبب ہی علامتی بھی ہے اور مشکل بھی۔ علامت دور کیجیے، وہ آسان ہو جائے گا، لیکن علامتی بھی نہیں رہے گا۔ قاری افسانہ نگار سے یہ نہیں کہتا کہ مجھے بھرے پُرے کردار پسند ہیں، اور چوں کہ آپ کے انسان علامتی ہیں اس لیے میرے لیے پریشان کن ثابت ہوتے ہیں۔ ایسی بات فاروقی کہتے ہیں کیوں کہ وہ افسانہ نگار کو ناراض کرنا نہیں چاہتے اور کوتاہی کا الزام "بعض لوگوں" کے سر تھوپ دیتے ہیں۔

جو سچ بات تھی وہ فاروقی نہیں کہہ رہے ہیں، اور سچ بات یہ ہے کہ جدید افسانے میں انسان کردار بھی نہیں اور علامت بھی نہیں اور نام کا انسان بھی نہیں، کہ اس کے نام تک نہیں ہوتے، اور اسی لیے صرف پرچھائیں ہے۔ افسانہ نگار کی بات پوری نہیں ہوتی کیوں کہ افسانہ نگار پرچھائیاں تخلیق کرنا نہیں چاہتا تھا بلکہ علامتی کردار تخلیق کرنا چاہتا تھا یا ایسا تجریدی افسانہ جس میں کرداروں اور ٹھوس حقائق کی اہمیت نہ ہو۔ وہ ناکام رہا اور ناکامی پریشان کن نہیں بنتی، محض بور کرتی ہے۔

اب مندرجہ ذیل پیراگراف دیکھیے:

> عام خیال کے برعکس فحش یا عریاں افسانے تھوڑی دیر کے بعد انتہائی غیر دلچسپ ہو جاتے ہیں، کیوں کہ بقول جارج اسٹائنر وہی چونسٹھ یا بہتر آسن ہی تو ہیں جن کا ذکر بھر بھر کر کیا جاتا ہے۔ پھر ان میں دلچسپی برقرار رہے تو کیوں کر؟ ہندی والوں نے اپنے افسانے کو "بالغ"، "جدید" اور "توجہ انگیز" بنانے کے لیے فحاشی کا سہارا لیا تھا، لیکن چند ہی دنوں میں ان کی قلعی اتر گئی۔ ہمارے افسانہ نگار ہندی والوں سے زیادہ سمجھ دار ہیں، اس لیے انھوں نے یہ جھگڑا ہی نہیں پالا۔ (گندگی اور عفونت کو استعمال کرنے کی بعض کوششیں ہوئی ہیں مثلاً احمد ہمیش اور قمر احسن کے بعض افسانوں میں، لیکن ان کوششوں کا دائرہ بھی مستحسن حد تک محدود رہا ہے،

یعنی احمد ہمیش اور قمر احسن کے چند ہی افسانے گندگی اور عفونت کو
برتتے ہیں۔) لہذا اردو کا افسانہ نگار پوری ہوش مندی کے ساتھ اپنی تحریر کو
دلچسپ بنانے کے لیے کوشاں رہا ہے۔

اس طویل پیرا گراف میں خراب تنقید کے تمام نمائندہ رویوں کا عکس ملتا ہے۔ اول ادبی شوونزم جو ہندی والوں کی بےجا تنقید اور اردو والوں کی چاپلوسی پر مبنی ہے۔ دوم، ایک خراب چیز کو کم خراب ثابت کرنے کے لیے اس کا مقابلہ زیادہ خراب چیز سے کیا گیا۔ سوم، جمالیات کے مباحث کو فحش ادب کے دائروں میں لے جا کر اپنی بات کو اخلاقی وزن عطا کرنے کی کوشش کی ہے۔ دیکھیے، ادب میں فحاشی کا مسئلہ چونسٹھ آسن والے پورنو لٹریچر سے مختلف ہے۔ اگر ہندی والوں نے فحاشی کا سہارا لیا تو صاف بات ہے کہ وہ ادب کی ہی فحاشی ہو گی جیسی کہ جوئس، لارنس، نیبوکوف، جان اپڈائک اور ہمارے یہاں عصمت، بیدی اور منٹو کے یہاں دیکھنے کو ملتی ہے۔ ہارڈ کور پورنو لٹریچر کی فحاشی تو نہیں ہے جو ادب کے دائرے میں آتی ہی نہیں۔ ویسے ادب میں فحاشی کے بیان کو کوک شاستر کہنا ہمارا عام رویہ رہا ہے، لیکن بالغ نظر نقاد فحش لٹریچر اور ادب میں فحاشی کے مسئلے کو الگ کر کے دیکھتا ہے۔ جس قسم کا عریاں ادب آج کل مغرب میں پیدا ہو رہا ہے، اس کے مقابلے میں منٹو اور بیدی تو ڈپٹی نذیر احمد کے نواسے معلوم ہوتے ہیں۔ جان اپڈائک کے یہاں جو فحاشی ہے اسے ہارڈ کور پورنوگرافی سے الگ کرنا مشکل ہے، لیکن الگ تو کرنا ہی پڑتا ہے اور یہی تنقید کا چیلنج اور اس کی آزمائش ہے۔

اب لیجیے چونسٹھ آسنوں والا معاملہ۔

پورنو لٹریچر کا میرا تجربہ جتنا وسیع ہے اتنا شاید اردو کے شریف زادوں کا نہیں ہو گا۔ فاروقی کہتے ہیں "فحش یا عریاں افسانے تھوڑی دیر بعد انتہائی غیر دلچسپ ہو جاتے ہیں"، لیکن اردو کا جدید افسانہ تھوڑی دیر بھی انتظار نہیں کرتا، فوراً ہی غیر دلچسپ ہو جاتا ہے۔ بہرحال "فحش یا عریاں افسانے" کے الفاظ ہی بتاتے ہیں کہ فاروقی کے ذہن میں پورنو لٹریچر اور ادبی افسانے خلط ملط ہو گئے ہیں، کیوں کہ ظاہر ہے کہ ادبی افسانے چونسٹھ آسنوں کا بیان نہیں کریں گے، بلکہ ان میں عریانی کی نوعیت دوسری طرح کی ہو گی۔ بہرحال خالی پورنو لٹریچر کو بھی لیں تو اس میں بھی

دلچسپ اور غیر دلچسپ کی قسمیں مل جائیں گی۔ دونوں قسموں میں دلچسپی کا مرکز چونسٹھ آسن ہی ہوتے ہیں لیکن ان کے ہونے سے ناول دلچسپ نہیں بنتے، بلکہ اس سبب سے بنتے ہیں کہ چونسٹھ آسنوں کا بیان اور پیش کش کس نوع کی ہے۔ یہاں آرٹ وارٹ یا تخیّل و تخیل کی ضرورت تو نہیں پڑتی، لیکن سلیقہ مندانہ قوتِ بیان اور مصوّرانہ اسلوب کی ضرورت یقیناً پڑتی ہے۔

جان کلی لینڈ کی "فینی ہل" جو ایروٹک لٹریچر کی کلاسک کتاب ہے، اپنا جادو اپنے اسلوب ہی سے جگاتی ہے، اور یاد رکھیے کہ فینی ہل آگسٹن ایج کی نثر میں لکھی گئی ہے اور جان کلی لینڈ فیلڈنگ اور سمولیٹ کا ہم عصر تھا۔ جان کلی لینڈ کی سب سے بڑی خصوصیت تو یہ ہے کہ وہ تو صرف دو چار آسنوں سے ہی کام نکالتا ہے اور سوائے سادیّت کے ایک واقعے کے کبھی بھی پرورژن کا شکار نہیں ہوتا۔ آپ ناول کو پڑھیے اور بار بار پڑھیے۔ جہاں بے پناہ ہیجان ہے وہاں اکتاہٹ اور دلچسپی کے الفاظ بھی تنکوں کی طرح طوفانی موجوں پر بہنے لگتے ہیں۔ آپ ناول پڑھنے سے شرمائیے نہیں۔ میں تو جب بھی کہیں فرقہ وارانہ فساد ہوتا ہے ناول لے کر بیٹھ جاتا ہوں، کہ تشدّد کا جواب پیپ بھرا کٹورا نہیں، بلکہ ایروز کی جبلّت کا سجایا ہوا رنگارنگ تصویروں کا نگارخانہ ہے۔

فاروقی ہندی کے مقابلے میں اردو کے ادیبوں کو زیادہ سمجھ دار کہتے ہیں۔ تمام اردو افسانے کو ذلیل و رسوا کر کے اپنی طاقت کا لوہا منوا دیا اور جب طاقتور کمزور کی تعریف کرتا ہے تو کمزور اس کا حلقہ بگوش ہو جاتا ہے۔ یہ حلقہ سازی بھی ہے اور حلقہ پروری بھی۔ کمزور اس حلقے کے باہر کمزور ہے، اس حلقے کے اندر کمزور ہونے کے باوصف طاقتور ہے کہ اس کا سرپرست طاقتور ہے۔

تنقید کا طریقہ اس سے مختلف ہے۔ وہ ہمیشہ طاقتور سے آنکھیں چار کرتی ہے اور سب سے برابر کی سطح پر ملتی ہے۔ اسی سبب سے وہ کمزور سے معانقہ نہیں کرتی صرف مصافحہ کافی سمجھتی ہے، کہ معانقے میں کمزور کی سانس رک جانے کا ڈر ہے۔ تنقید نئے لکھنے والوں کی حوصلہ شکنی نہیں کرتی لیکن حوصلہ افزائی کی نقاب کے تلے وہ اپنی راست گفتاری سے گریز بھی نہیں کرتی۔ لوگوں کی ناراضگی کا خوف بے جا ہے۔ اگر تنقید سے لوگ ناراض ہوتے ہیں تو انھیں اس میدان میں قدم ہی نہیں رکھنا چاہیے جہاں مسلسل پتھراؤ ہے؛ انھیں دینی کتابیں، سیاسی پروپیگنڈا لٹریچر اور صحافتی

اور مکتبی تنقید لکھنی چاہیے کہ یہ تصنیف کے محفوظ علاقے ہیں۔ ان سے کوئی بازپرس نہیں کرتا۔ تنقید کی معروضی صداقت کے لیے ضروری ہے کہ نقاد حمایت اور مخالفت کے حزبی رویوں سے بلند ہو کر میلانات و رجحانات کا جائزہ لے، اور ان میں وہ رجحانات بھی آجاتے ہیں جن کی طرف اس کا گوشۂ دل نرم اور ہمدردانہ ہے۔ حامیوں اور مخالفوں، مدّاحوں اور نکتہ چینوں، بت پرستوں اور بت شکنوں کے تنگ، حزبی، متعصبانہ اور یک طرفہ رویوں سے بلند ہو کر ہی تنقید اپنی سیڑھی کی عقلیت پسندی کا پہلا پائیدان چڑھ سکتی ہے، کیوں کہ عقل کی صفت ہی یہ ہے کہ وہ ہر چیز اور ہر مسئلے کے دونوں پہلو دیکھتی ہے۔

کسی نے کہا تھا کہ زندگی کا کرب تو تیسری دنیا کے عوام جھیلیں اور بڑا ادب مغرب میں پیدا ہو! پتا نہیں تیسری دنیا کے اِس خطے میں جدیدیت کے آتے ہی خونِ جگر جو تخلیقِ فن کا ضامن ہے، یکایک کوڑھی کا پھٹا خون کیوں بن گیا؟ کافکا نے کہا تھا کہ میری روح کو کوڑھ لگ گیا ہے، لیکن اس نے افسانے کوڑھیوں پر نہیں لکھے۔ یہ کام بھی اس نے اردو کے افسانہ نگاروں کے لیے اٹھا رکھا تھا۔

فاروقی کہتے ہیں کہ قمر احسن اور احمد ہمیش کے افسانوں میں گندگی اور عفونت کا دائرہ مستحسن حد تک مختصر رہا ہے۔ میں پوچھتا ہوں طبیعت کو منغض کرنے کے لیے کوڑھیوں کے خون سے بھرے ہوئے کتنے مرتبان اور حیض کے منجمد لوتھڑوں کی کتنی طشتریاں آدمی کو درکار ہیں؟ اگر انتخاب ہی کرنا ہے تو میں اس افسانے پر جس میں ایک کوڑھی سر بازار سکورے میں پیپ پیتا ہے، اس افسانے کو ترجیح دوں گا جس میں دہکتا جسم سرشار حسینہ کے برہنہ بدن کو گرم باہوں میں لیے ہوئے ہے۔ وہاں متلی ہی متلی ہے، یہاں بے کراں لذّت کا بے پایاں ہیجان ہے۔

چاہے ہندی والوں کے افسانے ناکام ہوں لیکن ان کا رویہ ٹھیک تھا، کہ پوری دنیا میں فنکار ایروز کی قدروں کے مور چے سے روز بروز متشدّد بنتی ہوئی دنیا پر یلغار کر رہا تھا۔ جدید افسانوں میں تو اتنی بھی جنس نہیں جتنی کہ اس کے پیشرو افسانے میں تھی۔ عصمت کی کہانی "تل" کا چودھری بالآخر راستے پر بیٹھا آڑی ترچھی لکیریں بناتا ہے؛ بدن کے انکار کا نتیجہ یہی ہونا تھا کہ لکیریں اب جسم کے خطوط اور گولائیوں میں نہیں بدلتیں۔ تجریدی افسانے کا آرٹ بھی آڑی ترچھی لکیروں کا

آرٹ ہے، خمدار خطوط اور گولائیوں کا نہیں، کیوں کہ وہاں بھی بھرے پُرے بدن کا انکار ہے۔

اصل حقیقت یہ ہے کہ تجریدی افسانے نے تمام افسانوی لوازمات اور انسانی مواد کو اپنے لیے غیر ضروری ٹھہرا کر فاروقی کے لیے ایک عجیب مصیبت پیدا کر دی ہے۔ اظہار کے جو وسائل جدید تجریدی افسانے نے اپنائے ہیں انھیں وہ باقر مہدی کی طرح قبول نہیں کر پاتے، کیوں کہ باقر مہدی جانتے ہیں کہ دورِ جدید میں شاعری اور نثر کی حد بندیاں ٹوٹ رہی ہیں، لیکن شاعری سے فاروقی کا عشق لگ بھگ اسی نوعیت کا ہے جو قدیم طرز کے استادوں میں پایا جاتا ہے جن کے لیے نثر تو خیر وجود ہی نہیں رکھتی، شاعری کی کائنات بھی غزل پر آ کر ختم ہو جاتی ہے۔

صاف بات ہے کہ جس کا مذاقِ سخن اس نوع کا ہے اسے جدیدیت کے پھٹے میں ٹانگ اڑانی ہی نہیں چاہیے تھی۔ لیکن خیر، ٹانگ اڑی۔ اب ایک طرف تو ان کا فکشن کا علم اور فکشن میں دلچسپی واجبی، اور دوسری طرف ذمے داری آن پڑی تجریدی افسانے کی نظریاتی عمارت تعمیر کرنے کی، نتیجہ یہ کہ جو اینٹ دھرتے ہیں وہ ٹیڑھی ہے۔ جدید افسانہ انحراف تھا پریم چند اور منٹو کے دور کے افسانے سے، لہٰذا فاروقی کو اس دور کے افسانے سے بےاطمینانی تو دکھانی ہی ہے۔ اور وہ اطمینان سے بےاطمینانی دکھاتے ہیں اور تنقید کی لٹیا بھی بڑے اطمینان سے ڈوبتی ہے۔ نئے افسانے سے بھی وہ بہت مطمئن نہیں اور سمجھ میں نہیں آتا کہ اسے دلچسپ بنانے کے لیے کیا سجھاؤ پیش کریں۔ افسانوی لوازمات، مثلاً واقعہ، کہانی، کردار کے نام لینا نہیں چاہتے کہ نیت تجریدی امام کے پیچھے باندھی ہے اور ان چیزوں کا نام لینے سے وضو ٹوٹتا ہے۔ انتہائی بیزاری کے عالم میں مزاحیہ مضامین سے مثالیں دیتے ہیں کہ کچھ تو انھی کی طرح اپنا خلا پُر کرو۔ جانتے ہیں کہ یہ سجھاؤ بھی احمقانہ ہے تو تھک ہار کر کردار نگاری اور واقعہ نگاری کی بات کر دیتے ہیں، لیکن جدیدیت کی آن قائم رکھنے کے لیے کہہ دیتے ہیں کہ پریم چند اور منٹو کی کردار نگاری تو چوں کہ اطمینان بخش نہیں ہے اس لیے اس کے خلاف انحراف برحق ہے۔

یہ مثال میں پہلے بھی دے چکا ہوں اور اب پھر دہرانے دیجیے کہ فاروقی کی حالت اس ماں کی سی ہو گئی ہے جو دوسروں کے صحت مند بچوں کو دیکھ کر کہتی ہو، "گلاب کا پھول اگر زیادہ صحت مند ہو تو گانٹھ بن جائے" (یہ الفاظ فاروقی کے ہیں) اور پھر اپنے ہڈیوں کے ڈھانچ کے لیے کم کم

مقدار میں وہی غذا تجویز کرتی ہے جو تنومند انسانوں کی ہے۔ حالاں کہ اس نے تو فیصلہ کیا تھا کہ بچے کی پرورش ہمالہ کے تپسوی کی طرح، انسانی دنیا سے دور، علامت کی ایک ٹانگ پر کرے گی۔

آئیے دیکھیں فاروقی کا اندرونی تضاد کیا گل کھلاتا ہے۔ سب سے پہلے کردار کے متعلق فاروقی کے ملفوظات پر غور کریں۔ فاروقی لکھتے ہیں:

> کردارسازی کا کڑا کوس اب وہ معنی نہیں رکھتا جو پریم چند بلکہ منٹو کے زمانے تک تھا۔ اس وقت کردارسازی میں سب سے بڑی مشکل یہ تھی کہ افسانہ نگار کی ذاتی پسند یا ناپسند اس کی کردار نگاری میں جھلک اٹھتی تھی، اور قاری کی آزادی خطرے میں آجاتی تھی۔ اس لیے قاری ہر اس افسانے کو مسترد کرنے پر مائل رہتا تھا جس میں افسانہ نگار اپنی پسند یا ناپسند یا اپنے اخلاقی فیصلوں کو قاری پر مسلط کرنا چاہتا تھا۔ لیکن کردارسازی کی اور بھی صورتیں ہیں۔ کافکا کی مثال سامنے ہے۔ ایک اور صورت irony کی ہے، یعنی کردار کو اس طرح نہ بیان کیا جائے جیسا کہ وہ دراصل ہے لیکن پڑھنے والے پر دونوں پہلو روشن ہوں (یا روشن ہو سکتے ہوں، اگر وہ اردو کا نقاد نہ ہو)۔

اوّل تو اس بیان کی زبان اور اس کی تفسیر کی زبان ہی گڑگاؤں کے پی ایچ ڈی کے تھیس کی زبان ہے:

> "قاری کی آزادی خطرے میں پڑجاتی تھی۔"
>
> "قاری ہر اس افسانے کو مسترد کرنے پر مائل رہتا تھا۔"

پریم چند پر مضمون میں وہ لکھتے ہیں:

> اگر افسانہ نگار یہ کہتا ہوا نظر آتا ہے کہ فلاں انسان اچھا ہے، کیوں کہ میں اسے اچھا سمجھتا ہوں تو وہ قاری پر ظلم کرتا ہے۔
>
> افسانہ نگار قاری کی گردن پکڑ کر کہتا نہیں کہ دیکھو فلاں بات اچھی ہے، اس کو قبول کرلو۔

ان جملوں کو پڑھ کر لگتا ہے کہ افسانہ نگار گویا قاری سے زنا بالجبر کر رہا ہے۔ یہ لفظ میں نے جان بوجھ کر استعمال کیا ہے کیوں کہ افسانہ پڑھنا راضی خوشی کا سودا ہے۔ فاروقی یہ بات جانتے ہیں کیوں کہ وہ پریم چند پر اپنے مضمون میں لکھتے ہیں کہ:

افسانہ نگار اور قاری کے درمیان ایک غیر تحریری لیکن ناقابلِ شکست معاہدہ ہوتا ہے کہ افسانہ نگار جو بھی کہے یا بتائے قاری اس پر اعتماد کرے گا۔

یہ ایک اہم بات ہے جو قاری کے علم میں ہے، لیکن فاروقی علم کا پورا فائدہ نہیں اٹھاتے، ورنہ وہ جانتے کہ جہاں کردار نگاری کا ایک طریقہ معروضی حقیقت نگاری یا ڈرامائی تکنیک کا ہے وہاں دوسرا طریقہ شخصی بھی ہے جس میں کردار کی طرف پسندیدگی کے عناصر شامل ہوتے ہیں۔ طنزیہ طریق کار میں پسندیدگی اور ناپسندیدگی دونوں قسم کے عناصر شامل ہوتے ہیں۔ عام طور پر ناول نگار ملے جلے طریقے استعمال کرتا ہے۔ کسی ایک طریق کار کو دوسرے پر فی نفسہٖ کوئی فضیلت حاصل نہیں ہے۔

قاری جب افسانہ نگار سے سمجھوتا کرتا ہے تو وہ جانتا ہے کہ افسانہ نگاری کے بے شمار طریقے ہیں۔ دیکھا صرف یہ جاتا ہے کہ طریق کار ثمر آور ثابت ہوا ہے یا نہیں۔ ہر افسانے کی تعمیم، مواد، میلیو (melieu) اور مقصد الگ ہوتا ہے، لہذا اس کا طریق کار، تکنیک اور اسلوب بھی الگ ہوتا ہے۔ اسی لیے ہر افسانے اور ناول کی تنقید اس کے فن کے وضعی رشتوں کو دھیان میں رکھ کر کی جاتی ہے اور اصولوں کی کسوٹی کا سخت گیر استعمال مستحسن نہیں گردانا جاتا۔ اور اسی لیے ہر ناول کی تنقید اسی ناول سے مخصوص ہوتی ہے اور اسی رنگ یا اسلوب میں کسی دوسرے ناول پر تنقید نہیں لکھی جا سکتی۔ اسی مجبوری نے فکشن کی تنقید کو اس آفاقیت سے محروم رکھا ہے جو شاعری کی تنقید کا طاقتور عنصر ہے، اسی لیے ناول اور افسانوں کی تنقید کا پڑھنا بھی مشکل ہے تاوقتے کہ آپ ناول نگار کا خصوصی مطالعہ نہ کر رہے ہوں۔ شاعری پر تنقید ہمہ وقت پڑھی جا سکتی ہے کیوں کہ شاعری کے منفرد اور خصوصی احساسات کا اظہار ایسے عمومی، آفاقی اور تجریدی پیمانوں پر ہوتا ہے کہ اکثر چند اشعار، چند نظموں کے حوالے سے آپ فن اور احساس کے نازک ترین مقامات سے براہِ راست رابطہ پیدا کر سکتے ہیں اور فکشن کی مانند آپ کو فن پارے کی فراموش شدہ تفصیلات اور

حقائق میں الجھنا نہیں پڑتا۔ لیکن شاعری کی تنقید کی یہی طاقت اس وقت اس کی کمزوری بھی بن جاتی ہے جب دوم درجے کے لکھنے والے اس کی تعمیمات سے فائدہ اٹھا کر ہر شاعر پر تھوڑے بہت فرق کے ساتھ ایک سی لفاظی کر سکتے ہیں اور عام قاری کو یہ دیکھنا تک محال ہو جاتا ہے کہ اس پُرفریب لفاظی کے پیچھے کوئی انفرادی بصیرت کام نہیں کر رہی؛ جبکہ ہر ناول اور افسانہ تنقید میں ایک نئی بصیرت کا مطالبہ کرتا ہے جو پیدا نہ ہو تو لفاظی اتنی بھی پُرفریب اور پُرتکلف نہیں رہتی جتنی کہ شاعری کی تنقید میں نظر کو خیرہ کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فکشن کی تنقید اگر اول درجے کی نہیں تو خس و خاشاک ہے؛ شاعری کی تنقید میں کاغذی پھول بھی اپنی بہار دکھا جاتے ہیں۔

(۱۵)

دراصل فاروقی چاہتے یہ ہیں کہ افسانہ نگار کردار سازی میں ڈرامائی طریق کار کو اپنائے، یعنی بالکل معروضی رہے تاکہ اس کی ذاتی پسند یا ناپسند اس کی کردار سازی میں نہ جھلکے، اور قاری اپنے فیصلے خود کر سکیں۔ دیکھیے، تنقید میں شخصیت کا چور کیسے چھپ چھپ کر داخل ہوتا ہے۔ فاروقی کا تنقیدی مزاج تعبیراتی ہے؛ انھیں معنی آفرینی کا چسکا ہے۔ انھیں جو مزہ لفظ کی معنوی تہہ داری کو منکشف کرنے میں آتا ہے وہ لفظ کی سطح پر تیرنے میں نہیں آتا۔ یہ کوئی بری بات نہیں اگر نقاد اس بات کا خیال رکھے کہ اکثر الفاظ، اشعار اور فن پاروں کے وہی معنی ہوتے ہیں جو ان کی سطح پر ہوتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ادب کا مطالعہ ناممکن ہو جاتا۔ ادب میں تیراکی کی بھی اتنی ہی اہمیت ہے جتنی غواصی کی۔ معنی کی تلاش اچھی چیز ہے لیکن جب خبط بن جاتی ہے تو نقاد درِ معنی کے صدف کے لیے غوطے لگاتا ہے، علامات کے جنگل چھانتا ہے، اساطیر کے پہاڑ اُلانگتا ہے۔ ایسی ذہنی ورزش کے لیے علامتی اور اسطوری ادب مناسب جولاں گاہ ہے۔ ناول اور افسانہ، جس کی روایت تاحال حقیقت پسندانہ رہی ہے، معنی آفرینی اور مضمون آفرینی کے لیے بہت موزوں نہیں۔

بہرحال ڈرامائی طریق کار بھی فکشن کا ایک اہم طریق کار رہا ہے۔ لیکن فاروقی صرف اسے ہی

صحیح طریق کار سمجھتے ہیں۔ میں نے جو مضمون منٹو کے "بابو گوپی ناتھ" پر لکھا ہے اس میں اس نکتے پر تفصیل سے بحث کی ہے کہ منٹو کو ڈرامائی یا حقیقت نگاری کا معروضی طریق کار اپنانے کی ضرورت کیوں پیش آئی۔ میرا نکتہ یہ تھا کہ منٹو کافی جذباتی آدمی تھا اور جن لوگوں کے متعلق وہ لکھ رہا تھا، یعنی سماج کے گرے پڑے لوگ، ان کے متعلق فنکار کا رویہ لازمی اور ناگزیز طور پر جذباتی بن جاتا تھا، ورنہ حقیقت نگاری کے تقاضوں کے تحت ان کی انسانیت برقرار رکھنا دشوار ہو جاتا۔ منٹو نے، اور اس معنی میں اس قسم کے دوسرے فنکاروں نے، اپنی جذباتیت کو اپنے فن سے دور رکھنے کے لیے ڈرامائی طریق کار کو اپنایا تاکہ کرداروں کو اپنے شخصی جذبات کی آلائش کے بغیر معروضی طور پر پیش کیا جا سکے۔

ناول میں اس طریق کار کا آغاز فلابیر کی "مادام بوواری" سے ہوتا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ "مادام بوواری" اور "بابو گوپی ناتھ" کی طرف ان کے لکھنے والوں کا رویہ ذاتی پسند یا ناپسند کا تھا؟ ذاتی پسند کا کیا معاملہ، فلابیر تو صاف کہتا ہے کہ "میں خود ایما بوواری ہوں"، اور ہم جانتے ہیں کہ منٹو بابو گوپی ناتھ کو پسند کرتا تھا۔ ڈرامائی معروضیت کے بغیر بھی فنکار آپ کو آپ کے فیصلے کرنے نہیں دیتا، اور یہ بنیادی فرق ہے ڈرامے اور ناول کا۔ ناول نگار ناول میں کسی نہ کسی صورت میں موجود ہوتا ہے جبکہ ڈرامے میں نہیں ہوتا۔ یہ موجودگی ناول نگار کا privilege ہے۔ اسی کے سبب وہ ناول نگار بنا ہے ورنہ ڈراما نگار بنتا۔ شخص کی موجودگی کے سبب ہی اپنی تمام معروضیت کے باوصف ناول ڈرامے جتنا غیر شخصی نہیں بن سکتا۔ ناول نگار براہِ راست نہیں، لیکن کہانی اور واقعات کی ترتیب کے ذریعے، اپنے پورے آرٹ کے ذریعے، اپنے کرداروں کے متعلق نہ صرف تمام ضروری باتیں بتاتا ہے بلکہ ان کی طرف جو رویہ آپ متعین کرنے والے ہیں اسے بھی ایک سمت دیتا ہے، اور آپ کے رویے کو متاثر کرتا ہے۔ اسی سبب سے ناول کے کرداروں کی تعبیریں اتنی مختلف نہیں ہوتیں جتنی کہ ڈرامے کے کرداروں کی تعبیریں۔ ناول کے کرداروں کی شخصیت کے بے شمار پہلو ہوتے ہیں جن پر نقاد اپنی اپنی بصیرت کے مطابق لکھا کرتے ہیں، لیکن یہ تمام پہلو مل کر شخصیت وہی تعمیر کرتے ہیں جس سے ہم ناول میں پہلی ہی ملاقات میں واقف ہو جاتے ہیں؛ جب کہ ڈرامے کے کرداروں کی تعبیریں اتنی مختلف ہوتی ہیں کہ اکثر یہ گمان ہونے

لگتا ہے کہ آیا یہ سب باتیں ایک ہی شخص کے متعلق کہی جا رہی ہیں۔ لیڈی میکبتھ عورت کا بھیانک روپ بھی ہے اور پتی ورتا استری بھی۔ ہیملٹ کی تعبیریں ہمارے سامنے ہیں۔ یہ بات بھی عام طور پر کہی جاتی ہے کہ یادگار کردار عموماً ڈراموں کے ہوتے ہیں، ناول کے نہیں۔ وجہ اس کی بھی شاید یہ ہو کہ ڈرامے کے کرداروں کا ڈرامائی impact زیادہ ہوتا ہے۔ ڈرامے کے کردار اپنی شخصیت سے اور ناول کے کردار اپنی انسانیت سے ہمیں متاثر کرتے ہیں۔ شاید یہی سبب ہے کہ ناول ڈرامائی تکنیک کو اپنانے کے باوجود مکمل معروضیت سے کام نہیں لیتا۔ حقیقت نگاری میں مکمل معروضیت اس وقت بہت سے مسائل پیدا کرتی ہے جب موضوع جرائم ہوتے ہیں۔ بھیانک جرم کا حقیقت پسندانہ نقشہ کھینچنے کے بعد افسانہ نگار ہاتھ جھٹک کر کھڑا ہو جاتا ہے کہ اب آپ اپنا فیصلہ کیجیے۔ کیا اس قسم کی اخلاقی غیر وابستگی پسندیدہ ہے؟

اس بحث سے میں اس نتیجے پر پہنچنا چاہوں گا کہ ڈرامائی طریق کار فی نفسہ دوسرے طریقوں پر کوئی فضیلت نہیں رکھتا۔ ہر فنکار اپنے موضوع اور مواد کی ضرورت کے مطابق جو طریقہ چاہے اپنا سکتا ہے، اور یہی قاری اور فنکار کا عہد نامہ ہے۔ وہ فنکار کے ساتھ اس شرط کے ساتھ روانہ نہیں ہوتا کہ آپ ڈرامائی طریق کار اپنائیں تو چلوں؛ یا آپ کچھ نہ کہیے مجھے اپنے فیصلے کرنے دیجیے۔ اس ہٹ دھرمی کے ساتھ تو آپ اٹھارھویں صدی کا ایک بھی ناول نہیں پڑھ سکتے ــــ ارے دوستوو سکی، بالزاک اور ڈکنز تک کو نہیں پڑھ سکتے۔

سامنے کی بات ہے کہ ڈرامائی طریق کار اگر منٹو کے لیے ٹھیک ہے تو بیدی کے لیے ٹھیک نہیں۔ بیدی کا سروکار تو حقیقت جیسی ہے ویسی پیش کرنا نہیں بلکہ اسے مِتھ میں بدلنا ہے، اور مِتھ افسانے سے زیادہ شاعری کے قریب ہے جو شخصی جذبات سے رنگین ہوتی ہے۔ ڈرامائی اور شخصی، حقیقت پسندانہ اور اسطوری، طنزیہ اور شاعرانہ اسالیب کا پیہم جدلیاتی عمل وہ زیرزمین تخئیلی آنچ پیدا کرتا ہے جس میں زندگی کے تجربات کی کھردری چٹانیں پک کر فن پارے کا چمکدار ہیرا بنتی ہیں۔ ایک اسلوب، ایک تکنیک اور ایک طریق کار ہی کو راسخ سمجھنے والا نقاد خود اپنی تنقید کو کال کوٹھری میں بند کرتا ہے اور اسے جہانِ افسانہ کی نیرنگیوں کی سیاحت سے باز رکھتا ہے۔ علامتی افسانے کو حاصلِ کائنات سمجھنے کا نتیجہ سوائے اس کے اور کیا نکلتا کہ چند ناموں کی گردان اور

چند خیالات کی تکرار کے علاوہ کاسہ تنقید میں کوئی اور سکہ نظر ہی نہیں آتے۔

فاروقی کہتے ہیں کہ کافکا کی مثال سامنے ہے۔ سامنے کہاں ہے؟ ہوتی اور وہ دیکھ سکتے تو انہیں پتا چلتا کہ کافکا بھی زیادہ تر حروف ابجد کا استعمال کرتا ہے، کرداروں کو نام تک دینا نہیں چاہتا، جہاں نام دیتا ہے وہاں بھی کردار محض علامت ہوتے ہیں۔ کافکا کی پوری تنقید افسانوں کے اشخاص کے ساتھ علامات ہی کا برتاؤ کرتی ہے اور بطور کردار کے نہیں، بلکہ ایک ذہنی اور اخلاقی رویے کے ان کا مطالعہ کرتی ہے۔ اور یاد رکھیے کہ کافکا نے ہماری طرح مجہول شاعرانہ قسم کے افسانے نہیں لکھے۔ اس کے افسانے علامتی ہیں لیکن اس کا اسلوب اور طریق کار نثر کی حقیقت پسندانہ روایت کا رہینِ منت ہے، شاعری کی روایت کا نہیں۔ اسی سے فاروقی کو دھوکا ہوا ہے۔ وہ کافکا کے اشخاصِ افسانہ کو علامت کے ساتھ ساتھ کردار بھی سمجھ بیٹھے۔ لیکن کافکا کے اشخاص کردار بنے بغیر علامت بنتے ہیں اور اس لیے اس کا فن مثلاً ہرمن میلول کی علامت نگاری سے مختلف ہے، جس میں افسانوی اشخاص بھرپور کرداروں کی صورت میں پیش کیے جاتے ہیں، لیکن بالآخر وہ آہستہ آہستہ علامت میں بدل جاتے ہیں۔ "موبی ڈک" میں کیپٹن اباب اور ویل مچھلی کا تصادم بالآخر انسانی غرور اور فطرت کی پیکار کا علامتی رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ لیکن کیپٹن اباب اور ویل مچھلی (جس کا نام موبی ڈک ہے) کا بیان ناول میں اتنا جزرس اور حقیقت پسندانہ ہے کہ اس سے پیشتر کہ ہم انہیں بطور علامت کے دیکھیں، ہم ان سے بھرے پُرے کرداروں کی صورت آشنا ہوتے ہیں۔ جبکہ کافکا کے یہاں اشخاصِ افسانہ انسانی صورت حال اور اخلاقی اور روحانی بحرانوں کے علامتی نقوش کی صورت ہی افسانوی ڈیزائن کا جزو ہوتے ہیں، کوئی انسانی شخصیت نہیں رکھتے۔

اب لیجیے irony کا سوال، تو خود فاروقی کا یہ جملہ کہ "کردار کو اس طرح نہ بیان کیا جائے جیسا کہ وہ دراصل ہے، لیکن پڑھنے والے پر یہ دونوں پہلو روشن ہوں"، یہ رمز لیے ہوئے ہے کہ آئرنی وہیں کام لگتی ہے جہاں کردار کے دو یا دو سے زیادہ پہلو ہوں، اور کردار اسی وقت پہلودار بنتا ہے جب وہ دوسرے کرداروں کے ساتھ تعلق قائم کرتا ہے، مختلف واقعات اور سانحات سے گزرتا ہے اور داخلی اور خارجی تصادم کے ذریعے اپنی شخصیت کے تضادات سے آشنا بھی ہوتا ہے، ان کے خلاف پیکار بھی کرتا ہے اور اسی پیکار کے سبب، بارجیت سے قطع نظر، ایک بنیادی تبدیلی

سے گزرتا ہے۔ یہ سب حقیقت پسند اور نفسیاتی افسانے کے خواص ہیں، اور تجریدی افسانہ ان کا منکر، تو پھر irony کی لنگوٹی اسے پہنا بھی دی تو وہ پھاگ کہاں کھیلے گا؟

لیکن فاروقی کو تو ضد ہے کہ ہم تو گولر کا پھول لیں گے۔ وہ کہتے ہیں:

میں پھر کہوں گا کہ کردار کی گم شدگی ایک طرح کی تشنگی پیدا کرتی ہے۔

سوال یہ ہے کہ کیا یہ تشنگی تجریدی افسانے کا مقدر نہیں؟ تجریدی افسانے پر غیر انسانی ہونے یعنی dehumanization کا الزام مغرب میں بھی عام ہے، لیکن خسارے کا یہ سودا افسانہ نگار نے سوچ سمجھ کر کیا ہے۔ دراصل تجریدی افسانہ تو وجود میں ہی جدید دور کے تقاضوں کے تحت آیا تھا۔ بڑے شہروں کی بے چہرہ بھیڑ میں آدمی اپنی تہذیبی شناخت کھو کر محض ایک پرچھائیں بن گیا ہے، اور پرچھائیں کا ادب لازمی طور پر منحنی ہوگا۔ دراصل اس افسانے کو روایتی افسانے کے طور پر پڑھنا بھی نہیں چاہیے یعنی اس سے گھرے انسانی تعلقات کے زائیدہ، پہلودار اور بھرپور کرداروں کی توقعات وابستہ کرنا ہی غلط ہے۔ میرا خیال ہے کہ آرٹ کا مکمل نمونہ، چاہے تو وہ بھرا پرا افسانہ ہو یا تجریدی افسانہ، تشنگی کا احساس نہیں چھوڑتا۔ تجریدی افسانہ وہی اچھا ہوتا ہے جو قاری میں یہ احساس پیدا ہی نہ ہونے دے کہ اس میں بھرے پُرے کردار اور واقعات تو ہیں ہی نہیں، مثلاً سریندر پرکاش کے اچھے افسانوں میں یہ احساس پیدا نہیں ہوتا کیوں کہ افسانوں کا پورا اسٹرکچر کردار نگاری اور واقعات کے لیے کوئی گنجائش نہیں رکھتا۔ کم تر درجے کے بے شمار افسانوں میں یہ احساس ابھرتا ہے، کیوں کہ افسانہ نگار مثلاً باپ یا بہن کے کرداروں کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ قاری سوچتا ہے کہ حقیقت میں باپ یا بہن ایسے نہیں ہوتے۔ اس کھپلے کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ فارم تجریدی ہو اور تکنیک حقیقت پسندانہ تو کردار نہ تو حقائق کے گاڑھے مواد سے ترفع پا کر مثال یا تجرید بن پاتا ہے نہ ہی افسانے کا تجریدی فارم اسے حقیقت پسندی کی سطح پر نشوونما پانے دیتا ہے؛ نہ تو وہ گوشت پوست کا کردار بنتا ہے نہ تجریدی علامت۔ اس لاش کو ڈھانپنے کے لیے افسانہ نگاروں کے پاس سوائے شاعرانہ اسلوب کی چادر کے کوئی اور ذریعہ نہیں رہتا۔

(۱۶)

فاروقی لکھتے ہیں:

یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ انور سجاد کے کردار بے نام ہوتے ہیں، اور وہ انھیں ایسی صفات کے ذریعے مشخص کرتے ہیں جو انھیں کسی طبقے یا جگہ یا قوم سے زیادہ جسمانی یا ذہنی کیفیات کے ذریعے تقریباً دیومالائی فضا سے متعلق کر دیتے ہیں اور وہ خطِ مستقیم کے بجائے دائرے کا تاثر پیدا کرتے ہیں۔ نوجوان، بوڑھا، جوان، لڑکی، ہم، وہ، لڑکا، سپاہی، بھائی، بہن، ماں، اس طرح کے الفاظ ان کرداروں کو ایک دوسرے سے ممیز کرتے ہیں۔

یہ پورا بیان بے معنی ہے۔ اگر میں ایک ایک جملے پر موشگافی کرنے بیٹھوں تو دردِ سر کا باعث ہو گی، مثلاً یہ کہ کردار اگر بے نام ہیں تو وہ کردار رہتے ہی نہیں کیوں کہ کردار اپنی شناخت نام ہی سے پاتا ہے۔ ایسے کرداروں کو جن کا نام ہی نہیں، صفات سے مشخص کرنے کی بات بھی بے معنی ہے کیوں کہ صفات کا تعلق ذات سے ہے، اور جب کردار نے ذات اور صفات پیدا کر لیں تو وہ اپنے طبقے کے دوسرے کرداروں سے ممیز ہو گیا۔ مثلاً اگر باپ کا کردار بے نام ہے، اس کی کوئی صفاتِ ذاتی نہیں، تو وہ محض ایک باپ ہے جو باپ کے نمائندہ رویوں کی علامت ہے؛ لیکن اگر باپ جابر ہے، سخت گیر ہے، بے رحم ہے تو وہ دوسرے باپوں سے مختلف ہے اور اسی لیے وہ اب نمائندہ یا ٹائپ یا علامت کی سطح سے بلند ہو کر کردار کی سطح میں داخل ہوتا ہے۔ لہذا انور سجاد کا بوڑھا، یا نوجوان، یا باپ، یا بھائی کردار نہیں ہیں، محض علامات ہیں یا نقش یا نشانیاں ہیں۔ ان کے لیے کردار کے لفظ کا استعمال تنقید میں الجھاؤ پیدا کرتا ہے۔ اگر پہلے درویش یا دوسرے درویش یا چوتھے درویش کی مانند اگر ہم نوجوان، یا بوڑھے، یا باپ پر بھی اشخاص یا علامات کے طور پر بات کریں اور انھیں افسانوی کرداروں سے خلط ملط نہ کریں تو یہ الجھن پیدا نہ ہو۔

بہرحال میں موشگافی سے پہلو بچا کر صرف یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ انور سجاد کے یہاں باپ

یا بوڑھا کردار نہیں ہیں محض علامات یا اشخاص ہیں۔ ان پر ہمیں بطور کردار کے غور بھی نہیں کرنا چاہیے، مثلاً یہ نہیں کہنا چاہیے کہ انور سجاد کے افسانے اس لیے کمزور ہیں کہ ان کے یہاں کوئی کردار نہیں، یا یہ کہ ان کے کردار بھرے پُرے نہیں، یا نفسیاتی طور پر قابلِ یقین نہیں۔ انور سجاد کی طرف صحیح تنقیدی رویہ یہ ہوگا کہ ہم کہیں کہ ان کا فلاں افسانہ کمزور ہے کیوں کہ اس کا علامتی ڈھانچا کمزور یا غیر تخئیلی ہے، یا اسلوب علامتی سطح پر مستقیم نہیں رہتا اور جذباتی خطابت کی اسفل سطح پر گر جاتا ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ انور سجاد کرداروں کی بجاے علامتوں کا استعمال کیوں کرتے ہیں؟ اس لیے کہ وہ علامتی افسانہ لکھتے ہیں، اور ہمیں چاہیے کہ اس افسانے کو علامتی افسانے کے طور پر ہی دیکھیں اور اس میں حقیقت پسند یا نفسیاتی افسانے کے خواص تلاش نہ کریں، ورنہ مایوسی ہوگی اور ایسی تشنگی کا احساس ہوگا جس کے ذمےدار خود انور سجاد نہیں ہیں۔ اب دوسرا سوال یہ ہے کہ انور سجاد علامتی افسانہ کیوں لکھتے ہیں؟ اس کا جواب یہ ہوگا کہ جس نئی صورتِ حال کا انھیں سامنا ہے، یا جو تجربہ وہ بیان کرنا چاہتے ہیں، اس کا اظہار علامتی افسانے کے ذریعے ہی ممکن ہے ـــــ کم از کم ایسا وہ محسوس کرتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ جن حقائق یا تجربات کا حقیقت پسند افسانے کو سامنا تھا، انھیں آرٹ میں منتقل کرنے کا سب سے کار آمد طریقہ حقیقت نگاری کا طریق کار تھا۔ اس معنی میں علامتی افسانہ حقیقت پسند افسانے کا اگلا قدم ہے، اور اگلا قدم چوں کہ لازمہ ہوتا ہے، اس لیے پچھلے قدم پر اسے فضیلت نہیں ہوتی۔ راستہ ہموار ہو تو آپ ایک کے بعد دوسرا قدم اٹھاتے ہیں۔ بیچ میں گڑھا آ جائے تو آپ چھلانگ لگاتے ہیں جو اجتہاد ہے یا کترا کر راستہ پار کرتے ہیں، جو خطِ مستقیم کی چال سے انحراف ہے۔

یہاں پر یہ گڑھا سماجی حقائق کا ہے؛ جدید افسانہ ان حقائق سے بلند ہو کر زقند نہ بھرتا تو حقائق کے جوہڑ میں ڈوب جاتا جیسا کہ دستاویزی اور صحافتی افسانوں اور ناولوں کے تجربے سے ہم جانتے ہیں۔ انور سجاد یا دوسرے جدید افسانہ نگاروں کو چھلانگ اس لیے لگانی پڑی کہ ہمارے زمانے میں خارجی حقائق کا انتشار کچھ ایسا تھا گویا اب خارجی دنیا حقیقت پسندانہ طریق کار کے ذریعے آرٹ میں منتقل ہونے کے قابل رہی ہی نہ تھی۔ اسطور اور علامت کے ذریعے ہی اس انتشار کو آرٹ کا

نظم وضبط عطا کیا جا سکتا تھا- یا یوں کہیے کہ مثلاً باپ کا کوئی تصور کام نہیں لگ رہا تھا لہٰذا باپ بطور کردار کے تو افسانہ میں پرانے افسانوں کی طرح قدم جما ہی نہیں سکتا تھا، لہٰذا باپ کو نقش یا علامت یا مثلاً بیدی کی طرح اسطور ہی کے ذریعے افسانے میں پیش کیا جا سکتا تھا- یہ چند باتیں ایسی ہیں جو مغرب میں عموماً نقاد تجریدی یا علامتی افسانے پر بات کرتے وقت اجاگر کرتے ہیں اور جدید افسانے پر سوچ بچار کرتے وقت ہمارے سامنے بھی رہیں تو مفید ہو گا-

فاروقی کی مصیبت یہ ہے کہ وہ اس فرق کو جو دراصل دو برابر کے فنی وسائل کا فرق ہے — اور ایک وسیلے کو دوسرے پر کوئی فضیلت نہیں — نظر کے سامنے نہیں رکھتے- وہ، اور ان کے ساتھ ساتھ علامتی افسانے کے دوسرے حامی نقاد، سمجھتے ہیں کہ علامتی طریق کار حقیقت پسندانہ طریق کار سے فی نفسہ زیادہ فنکارانہ ہے، لہٰذا لازمی طور پر علامتی افسانہ حقیقت پسند افسانے سے بہتر ہے- اس طرح وہ وسیلے کی ناگزیریت کو فضیلت میں بدل دیتے ہیں- نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ہر افسانہ نگار جو علامتی افسانہ لکھتا ہے، خود کو پریم چند کی روایت کے تمام افسانہ نگاروں سے بہتر سمجھنے لگتا ہے، حتیٰ کہ جنس کے فرق کو بھی خاطر میں نہیں لاتا- یہ بعینہ ویسی ہی بات ہے گویا نظم آزاد پر کس بل آزمانے والا ہر کسمنڈوی شاعر میر اور غالب سے بڑا ہے، کہ وہ بھی دعویٰ کر سکتا ہے کہ نظم آزاد پابند نظم سے اگلا قدم ہے-

فاروقی بھی، محمود ہاشمی، شمیم حنفی اور دوسرے بہت سے آرٹی نقادوں کی مانند، اس بات پر اکتفا نہیں کرتے کہ جدید تجریدی اور علامتی افسانے کو وقت کی ضرورت کہیں، بلکہ اسے پریم چند، منٹو اور بیدی کے افسانوں پر فضیلت دینے کے لیے پچھلے افسانہ نگاروں کے کارناموں پر پانی پھیرتے ہیں اور ان پر ایسی نکتہ چینی کرتے ہیں گویا ان کا آرٹ پست درجے کا آرٹ ہے- مثلاً ایک پہلو یہ تلاش کیا جاتا ہے کہ منٹو تک کا افسانہ سماج سے اس قدر وابستہ ہے کہ اسے سماجی تاریخ کے طور پر پڑھا جا سکتا ہے- چنانچہ فاروقی لکھتے ہیں:

> در حقیقت منٹو تک کے زمانے کا اردو افسانہ اس لحاظ سے بد نصیب ہے کہ وہ ذرا سی کوشش کے ذریعے (بلکہ اس کے بغیر ہی) سماجی تاریخ، یا اگر سماجی تاریخ نہیں تو اس کے ایک ادبی version، کے طور پر پڑھا جا سکتا

> ہے۔ اس کی اس صفت نے اس کو اکثر فنی اعتبار سے ساقط کر دیا ہے، یا
> اگر تمام تر ساقط نہیں کیا تو ایسے نقادوں کو جو فن سے زیادہ نقل میں
> دلچسپی لیتے ہیں یہ موقع فراہم کیا کہ وہ اس کی تحسین اس انداز سے کریں کہ
> وہ خود بخود فنی اعتبار سے ساقط ٹھہرے۔

یہ نہایت شرارت پسندانہ بیان ہے۔ اس بیان کو آپ ذرا غور سے پڑھیے اور دیکھیے کہ ادبی تنقید کا ڈسپلن کتنا سخت گیر ہے کہ شاطرانہ بیانات دینے کے لیے ایک چالاک نقاد کو بھی کیسے ننگی کا ناچ نچاتا ہے۔ اسی مقام پر تنقید اور صحافت کا فرق واضح ہوتا ہے، کہ صحافت میں آپ اناڑی کی طرح چاروں اور کلہاڑی چلا سکتے ہیں لیکن تنقید کے مرکز میں وہ کشش ثقل ہوتی ہے کہ کلہاڑی کا رخ خود بخود پاؤں کی طرف مڑ جاتا ہے۔

فاروقی کٹھ ملاؤں کی طرح گویا کھتے نظر آتے ہیں کہ خوبصورت عورتوں میں یقیناً کوئی نہ کوئی خرابی ہوگی کہ وہ راہ چلتے لوگوں کے دلوں میں شہوانی جذبات پیدا کرتی ہیں۔ یعنی اگر نقادوں نے افسانے کا استعمال غلط کیا تو اس میں بھی قصور افسانہ نگاروں کا۔

اگر چند نقاد افسانے کا استعمال سماجی واقعات کی کھتونی کے طور پر کرتے ہیں تو یہ اتنی ہی قابلِ اعتراض بات ہو سکتی ہے جتنی یہ کہ چند اسلوبیات کے ماہر نقاد افسانے کو صرف و محض حروفِ ابجد کی آوازوں کے جھمیلے کے طور پر استعمال کریں۔ ویسے میری نظر میں دونوں طریقے حق بجانب ہیں اگر ان کا استعمال سلیقہ مندی سے کیا جائے اور یہ اصرار نہ کیا جائے کہ افسانے کو دیکھنے کا صرف ایک ہی طریقہ صحیح ہے اور دوسرے سب طریقے غلط۔ پھر کم از کم فاروقی جیسے نقاد کو تو اس بات سے واقف ہونا چاہیے کہ فن پارے کا "استعمال" مختلف مقاصد کے لیے کیا جا سکتا ہے، اور کیا جاتا رہا ہے، اور اس کا "استعمال" اس کی "قدر" کا تعین نہیں کرتا۔ مثلاً افسانے کا استعمال نفسیات کے کسی نکتے کی وضاحت کے لیے کیا جا سکتا ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ افسانہ محض نفسیاتی افسانہ ہے، یا محض نفسیاتی نکتے کے سبب افسانہ فنی طور پر بھی اچھا اور کامیاب ہے۔ ماہرین، چاہے وہ سماجیات کے ہوں یا لسانیات کے، ہمیشہ جزو کو دیکھتے ہیں، کل پر نظر نہیں رکھتے۔

فاروقی کہتے ہیں کہ منٹو تک کا افسانہ سماجی تاریخ یا اس کے ادبی روپ کے طور پر پڑھا جا سکتا ہے۔ میرا خیال ہے، یہ بات تو دنیا بھر کے ناولوں، ڈراموں، افسانوں، حتیٰ کہ شاعری کے متعلق بھی کہی جا سکتی ہے۔ میں تو کہوں گا کہ ییٹس، آڈن، ڈیلن تھامس کی بے شمار نظموں کا تاریخی اور سیاسی پس منظر اگر واضح نہ ہو تو ان کو سمجھنا تک محال ہے۔ دیکھیے، افسانہ ہی نہیں بلکہ پورا ادب اپنی فطرت ہی میں گردوپیش کی انسانی زندگی سے اس قدر وابستہ ہے کہ مکمل تجرید ممکن ہی نہیں۔ اشیا اور انسانی حواس کا رشتہ ہی ادب کو ٹھوس اور محسوس تجربات کا خزانہ بناتا ہے۔ محسوس کرنے والا چاہے زمان و مکاں سے بلند اٹھ جائے لیکن اشیا تو زمان و مکاں میں قید ہوتی ہیں۔ ان میں اتنی طاقت ہوتی ہے کہ فلک سیر فنکارانہ تخیل کو پابستہ کیے بغیر ارضی تجربات اور زمینی رشتوں سے وابستہ رکھیں اور پھر فکشن تو اپنی فطرت ہی میں ارضی، سماجی اور انسانی تجربات کا عکاس رہا ہے۔ سماجی زندگی سے افسانے کا جو فطری رشتہ رہا ہے اسے ہی فاروقی اس کا عیب تصور کرتے ہیں۔ یہ تو ایسی ہی بات ہوئی کہ عورت کا بچہ جننا ہی اس کا تخلیقی عیب ہے، اور فاروقی یہ بات اس لیے کہہ رہے ہیں کہ وہ تجریدی افسانے کی بانجھ عورت کو گود بھری سے افضل ثابت کریں۔

(۱۷)

ایسا گھپلا عموماً اس وجہ سے ہوتا ہے کہ نقاد اکثر رائے زنی کرتے وقت ادب کی مبادیات تک کو فراموش کر دیتا ہے، مثلاً شاعری ہو یا افسانہ، ادب کا تخلیقی طریق کار ہی تجرید کا حامل رہا ہے، بلکہ یوں کہیے کہ تجرید اور تنزیل کے تناؤ کا جو منطقہ ہے تخلیقی تخیل وہیں بال کشا ہوتا ہے۔ اگر تجرید نہ ہو تو تخلیق ممکن ہی نہیں۔ افسانہ نگار ہی کو لیجیے۔ وہ مورّخ نہیں ہوتا کہ خارجی حقائق تاریخ وار بیان کرے؛ وہ صحافی نہیں ہوتا کہ کوئی واقعہ پیش آئے تو صحافی کے لیے واقعے کا عینی شاہد ہونا کافی ہوتا ہے، باقی کا کام ٹائپ رائٹر کرتا ہے؛ وہ کیمرا بھی نہیں ہوتا کہ حقیقت کو من و عن بیان کر دے؛ وہ پروپیگنڈسٹ بھی نہیں ہوتا کہ اپنے نظریے کی خاطر حقیقت کو توڑ مروڑ کر بیان کرے۔

افسانہ نگار تخلیق کار ہوتا ہے اور اس کا تخیل خارجی دنیا کے حقائق پر شہد کی مکھی کی طرح بھنبھناتا ہے، اس کا رس نچوڑتا ہے، اور ایک نئی حقیقت تخلیق کرتا ہے جو افسانوی حقیقت ہوتی ہے اور یہ حقیقت خارجی حقیقت کے مماثل ہوتی ہے لیکن کسی مخصوص خارجی حقیقت کا ہوبہو عکس نہیں ہوتی۔ افسانوی حقیقت کے لیے خارجی حقیقت سے مماثلت اتنی ضروری نہیں جتنا کہ اس کا اپنے تئیں coherent ہونا ضروری ہے۔ افسانوی حقیقت اپنا اعتبار خارجی دنیا سے نہیں بلکہ اس دنیا سے حاصل کرتی ہے جسے افسانہ نگار اپنے افسانے میں تخلیق کرتا ہے اور افسانے کی دنیا خارجی دنیا کا عکس نہیں ہوتی ــــ گو ہم اپنی سہولت کی خاطر ایسا کہتے ہیں ــــ بلکہ اس کی نئی ترتیب اور تعمیر ہوتی ہے، اور یہی ترتیب اور تعمیر تخیل کے تجریدی عمل کا عطیہ ہے۔ افسانہ جب تخیل کے تجریدی عمل سے محروم ہوتا ہے تو خراب ہوتا ہے اور صحافت اور دستاویز بنتا ہے اور فوٹوگرافک بھی اور پروپیگنڈا بھی؛ لیکن اچھا افسانہ تخیل کے اسی تخلیقی اور تجریدی عمل کا نتیجہ ہوتا ہے جو صحافتی اور دستاویزی حقائق کا انکار نہیں کرتا، بلکہ انھیں قبول کرتا ہے، انھیں جذب کرتا ہے، اور ان سے بلند ہو کر اس حقیقت کی تخلیق کرتا ہے جسے ہم افسانوی کہتے ہیں۔ فاروقی کو react ہونا چاہیے تھا پروپیگنڈا اور پارٹی لٹریچر سے، دستاویزی اور صحافتی ادب سے، لیکن وہ react ہوتے ہیں اس ادب سے جو ان خرابیوں کا ردِ عمل اور ان کا جواب تھا۔

ویسے دیکھنے جائیں تو انور سجاد، انتظار حسین اور بلراج مین را کے یہاں تاریخ ترقی پسندوں سے کم نہیں۔ ہاں آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان لوگوں نے تاریخ کو تجرید میں اور تاریخی حقیقت کو علامتی استعارے میں بدل دیا ہے۔ اور آپ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ یہ بڑی فنکاری ہے، کہ حقیقت کو علامت میں بدلنا ہر کس و ناکس کا کام نہیں۔ میں یہ عرض کروں گا کہ جس تجریدی اور تخلیقی عمل کا میں نے گزشتہ سطور میں ذکر کیا ہے، اس کے ذریعے خارجی حقیقت کو افسانوی حقیقت اور تاریخ کو انسان کے اخلاقی اور جذباتی ڈرامے میں بدلنا بھی اتنا ہی بڑا فنی کارنامہ ہے، اور اسی لیے میرے نزدیک کافکا، بالزاک اور ڈکنز سے بڑا نہیں، ان سے صرف مختلف ہے۔ ہمیں دونوں قسم کے افسانوں میں دیکھنا یہ چاہیے کہ آیا تاریخی یا خارجی حقیقت ایک میں معنی خیز انسانی ڈرامے میں اور دوسرے میں معنی خیز علامتی استعارے میں بدلی ہے یا نہیں؟ اگر نہیں تو پہلی قسم کا افسانہ محض

صحافت ہے اور دوسرے قسم کا افسانہ محض شاعرانہ خطابت۔ اگر علامت یا استعارہ کسی نئی معنویت کا انکشاف نہیں کرتے تو محض طرزِ بیان کی ایک ادا اور تکنیک کا شعبدہ ثابت ہوتے ہیں۔ فاروقی اور ان کے قبیلے کے دوسرے نقاد علامت نگاری کو نقشِ سلیمانی سمجھتے ہیں جس سے گویا مابعد الطبیعیاتی معانی کے طلسم وا ہوتے ہیں، لیکن فی الحقیقت ایسا نہیں ہے۔

انور سجاد کا افسانہ "کونپل" لیجیے۔ یہ ایک افسانہ ہے لیکن غیر معمولی نہیں۔ تکنیک یا علامتی نظام جو کچھ بھی ہے وہ صرف ایک پرانی ترقی پسند تھیم یعنی ظلم کی تاریک رات کے خاتے اور نئی سحر کے طلوع کو ایک نئے انداز سے پیش کرتا ہے، اس سے زیادہ کچھ نہیں۔ علامتی تکنیک نہ تو کسی نئی حقیقت کا انکشاف کرتی ہے نہ ہی کسی ابدی حقیقت میں نئی معنویت کا سراغ لگاتی ہے۔ اس کے برعکس بیدی کا افسانہ "لاجونتی" ایک نئی حقیقت کو منکشف کرتا ہے جو اس کے پہلے کے کسی افسانے میں نظر نہیں آتی۔ اس افسانے میں لاجونتی کے استعارے کو ان تمام سماجی حقائق سے الگ کرنا جنھیں حقیقت پسند طریق کار اپنی گرفت میں لیتا ہے، گوشت سے ناخن کا جدا کرنا ہے۔ تکنیک یہاں پرانی شراب کو نئے جام میں پیش کرنے کا ذریعہ نہیں بلکہ ایک نئی اور نہایت ہی معنی خیز اور حیرت ناک حقیقت کے انکشاف کا ذریعہ بنتی ہے۔ جس حقیقت کا بیدی انکشاف کرتے ہیں وہ عورت کی نفسیات، اس کی فطرت کے رموز، اس کی مجبوری اور محرومی کو ایک نئے زاویے سے پیش کرتی ہے۔ ایک عورت کی اندرونی زندگی کے اس پورے ڈرامے کو اس پس منظر کے بغیر جو ہمارے ملک کے انسانیت سوز تاریخی دور سے عبارت ہے، پیش نہیں کیا جا سکتا تھا۔ ایک بڑے تاریخی بھونچال نے ایک زبردست انسانی ڈرامے کو پیدا کیا اور اس ڈرامے کی لرزشوں کو صرف حقیقت پسند افسانہ ہی اپنے دامن میں سمیٹ سکتا ہے، کیوں کہ خارجی حقائق پر دسترس اور جذباتی حقائق کی بصیرت اس کا حسنِ حصین ہے۔ حاصل بحث یہ کہ حقیقت پسند افسانہ اپنے دائرے میں چند وہ کام کرتا ہے جو علامت پسند افسانے سے ممکن نہیں۔ اسی لیے علامت پسند افسانے پر یہ اعتراض بھی عام ہے کہ وہ اس انسانی ڈرامے سے محروم ہے جو عصری زندگی کے پس منظر میں اخلاقی، جذباتی اور سماجی سطح پر کھیلا جاتا ہے۔ اگر اس ڈرامے کی کوئی قدر و قیمت ہے تو ہمیں جاننا چاہیے کہ وہ سماجی پس منظر کے بغیر فن کی گرفت میں نہیں آ سکتا۔

چناں چہ وہ تنقید جو سماجی پس منظر اور حقیقت پسند طریق کار کو حقارت کی نظر سے دیکھتی ہے، دراصل ان تمام تخلیقی شاہکاروں کا انکار کرتی ہے جو ان کے ذریعے وجود میں آئے ہیں۔ یہ تنقید اس نکتے کو بھی نہیں سمجھ پاتی کہ ایک تجربے کو آرٹ میں منتقل کرنے کے لیے حقیقت پسند افسانے کو فن کی کتنی دشوار گزار گھاٹیوں سے گزرنا پڑتا ہے جبکہ علامت پسند افسانے کو یہ خطرہ ہمیشہ لاحق رہتا ہے کہ ایک علامت یا استعارے یا تمثیل کو پیش کرنے کے لیے خطیبانہ اور شاعرانہ اسلوب کا سہل انگار راستہ اس کے لیے ہمیشہ کھلا رہتا ہے۔ ہمارے یہاں کے اکثر علامتی افسانوں کو یہ اسلوب ڈکار لیے بغیر ہضم کر چکا ہے۔ ممکن ہے یہ بات بہت سوں کو ناگوار گزرے لیکن ہم کہہ سکتے ہیں کہ بیدی کا "لاجونتی" آرٹ ہے جب کہ انور سجاد کا "کونپل" کرافٹ، کیوں کہ آرٹ نئی حقیقت کی نشان دہی کرتا ہے جب کہ کرافٹ فرسودہ تفہیم کو صرف تکنیک اور اسلوب کے ذریعے چمکانے کا نام ہے۔

خاطر نشان رہے کہ عام قاری کو انور سجاد کے یہاں کرافٹ کا احساس پہلی ہی نظر میں ہو جاتا ہے، اور یہ احساس چوں کہ بےلوث ہوتا ہے اس لیے سچا ہوتا ہے؛ لیکن آرٹی نقاد اپنی فقیہانہ موشگافیوں کے ذریعے اسے جھٹلاتا ہے۔ چناں چہ فاروقی کہتے ہیں:

> کرافٹ (اگر اس نام کی کوئی چیز ہے) آرٹ کی ضد نہیں بلکہ آرٹ کا ایک حصہ ہے، لہٰذا اگر کرافٹ نمایاں ہو تو آرٹ بھی نمایاں ہوگا۔

اگر یہ بات درست ہے تو ادب میں مشاطگی کے اس خود آگاہ عنصر کو جس سے صنعت گری کا شائبہ پیدا ہوتا ہے، بیان کرنے کے لیے ہمیں کسی اور لفظ کی تلاش کرنی پڑے گی۔ اگر اظہار اس چیز سے جس کا اظہار کیا جا رہا ہے، اپنی مشاطگی یا آراستگی کے سبب زیادہ توجہ انگیز بن جاتا ہے، تو صنعت گری یا کرافٹ کا عنصر پیدا ہونا بالکل فطری بات ہے۔ اگر زبان و اسلوب بیانِ واقعہ کا کام کرنے کے علاوہ اپنی عشوہ فروشیاں بھی کرتے ہیں تو واقعہ اپنی قدر بیانِ واقعہ میں کھوتا جائے گا، اور اس طرح افسانے کی قدر و قیمت کا پورا وزن افسانے کی معنویت سے ہٹ کر اس کے بیانیے پر آ جائے گا۔ چناں چہ یہ بات بھی عام طور پر کہی جاتی ہے کہ علامتی افسانے میں زبان و اسلوب توجہ کو اپنی طرف منعطف کرتے ہیں جبکہ حقیقت پسند افسانے میں زبان و اسلوب شفاف کانچ ہے جس

کے آر پار آپ حقیقت کا مشاہدہ کرتے ہیں۔ اور یاد رکھیے کہ زبان و اسلوب کو شفاف کانچ میں بدلنا اتنا آسان نہیں جتنا کہ سجی سجائی، خطیبانہ یا شاعرانہ زبان لکھنا۔

افسانہ نگار کا ایک بہت بڑا مسئلہ تو یہ ہے کہ اس تجربے کو جس سے اس کے کردار گزرتے ہیں، قاری تک منتقل کیسے کرے۔ مثلاً جوئس کے یہاں epiphany کے مسئلے کو لیجیے۔ اس کے یہاں حسن کا پُراسرار تجربہ ایک سرّی انکشاف کی صورت اس کے کرداروں پر ظاہر ہوتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ جو برقِ حسن کردار پر گری وہ قاری پر بھی گرتی ہے یا نہیں؟ اگر نہیں گرتی تو افسانہ اپنے کردار کے ایک اہم ترین تجربے کو قاری تک منتقل کرنے میں ناکام ہوا ہے۔ epiphany کی ایک خوبصورت مثال جوئس کے افسانے Araby میں ملتی ہے۔ ایک جوانی کی منزل میں قدم رکھتی ہوئی لڑکی شام کے دھندلکے میں باہر محلّے میں کھیلتے ہوئے بچّوں میں اپنے بھائی کو بلانے آتی ہے اور اپنے گھر کے نیم روشن دروازے میں کھڑی اپنے ننّھے بھائی کو پکارتی ہے۔ اس وقت افسانے کا مرکزی کردار، جو خود ایک لڑکا ہے اور بچّوں کے ساتھ کھیل رہا ہے، اس لڑکی کو دیکھتا ہے جو سفید فراک میں گھر میں سے آتی روشنی کے پس منظر میں کھڑی ہے، اور یہ لڑکا حسن کے پُراسرار تجربے سے گزرتا ہے۔ اس تجربے کو جوئس نے قاری تک کس طرح منتقل کیا ہے؟ یہ تخلیقی عمل کا ایسا راز ہے جس کی تھاہ پانا تنقید کے مقدّر میں نہیں۔ یہاں محض زبان و اسلوب ہی کا جادو نہیں بلکہ اس پوری setting کی کارفرمائی ہے جس کے ذریعے ایک تجربہ افسانے کے کردار کے ذہن سے ہوتا ہوا قاری کے ذہن تک پہنچتا ہے۔ اب لڑکی کی تصویر صرف لڑکے کے ذہن پر نقش نہیں بلکہ قاری کے ذہن کا بھی جزو بن جاتی ہے، چناں چہ حقیقی زندگی میں خوبصورت لڑکیوں کی جو یادگار تصویریں قاری کے ذہن میں نقش ہو گئی ہیں، انھی میں یہ تصویر بھی اپنی جگہ بناتی ہے، حالاں کہ اس لڑکی کا سوائے اس افسانے کے کہیں اور وجود نہیں، اور افسانے میں قاری نے یہ تصویر صرف الفاظ کے ذریعے دیکھی ہے۔

اسی لیے تو کہا جاتا ہے کہ ادب کے قاری کے تجربات کا دائرہ ایک عام انسان کے تجربات سے کہیں زیادہ وسیع ہوتا ہے۔ اور جوئس اس تجربے کا بیان زبان کے ذریعے کرتا ہے، لیکن یہاں آپ زبان کو نہیں لڑکی کو دیکھتے ہیں۔ ایسے ہی مقامات پر تخلیقی تخیل کی معجزنمائیاں ظاہر ہوتی

ہیں، اور دنیا بھر کا فکشن ان سے بھرا پڑا ہے۔ اسی لیے تو میں محسوس کرتا ہوں کہ افسانے میں زبان کا استعمال اتنا ہی خلاقانہ ہوتا ہے جتنا شاعری میں، گو افسانوی اسالیب کے لسانیاتی تجزیوں کے وہ طریقے ہم ایجاد نہیں کر پائے جو شاعری کے لیے کیے ہیں، اور یہ ہماری بد نصیبی ہے۔

(۱۸)

فاروقی لکھتے ہیں:

> کیا تیسری دنیا کی عکاسی، یا کسی بھی دنیا کی عکاسی، کسی تحریر کے ڈھیر کو فن کار تبہ عطا کر سکتی ہے؟

میرا جواب ہے، نہیں کر سکتی۔ لیکن کیا کوئی بھی فنکار اپنی دنیا کی عکاسی یا ترجمانی کیے بغیر بڑا فنکار بن سکتا ہے؟

فاروقی لکھتے ہیں:

> اگر عکاسی کے ذریعے فن وجود میں آتا ہے یا آ سکتا ہے تو فن پارے اور documentمیں کیا فرق ہے؟

میرا جواب ہے فسادات پر منٹو اور بیدی کے افسانے دیکھیے اور فسادات پر اخباری رپورٹیں اور کمیشنوں کی رپورٹیں دیکھیے، فرق واضح ہو جائے گا۔ یا پھر ٹالسٹائے اور استاں دال میں جنگوں کا بیان دیکھیے۔ یہ بات میں بتا چکا ہوں کہ ادب اس معنی میں عکاس نہیں ہے کہ جو کچھ ہو رہا ہے اس کا عکس دکھا دے، بلکہ ادب حقائق سے تجرید کی طرف گریز کر کے اپنی حقیقت آپ تخلیق کرتا ہے۔ دراصل ہمارے زمانے میں دستاویزی ناولوں کا ایک طومار ہے جو جنگِ آزادی کی تاریخ سے لے کر امریکا میں ہولناک جرائم کی تحقیقات تک کو ناول کا روپ دیے ہوئے ہے۔ اس نوع کے ناولوں کے فن پر بحث انھیں سامنے رکھ کر ہی کی جا سکتی ہے۔ اس دستاویزی حقیقت نگاری کو حقیقت نگاری کی عظیم روایت سے خلط ملط نہیں کرنا چاہیے۔

اس میں شک نہیں کہ جدید علامتی افسانہ اس نوع کی دستاویزیت کے خلاف رد عمل ہے، لیکن اس میں وہ تنہا نہیں؛ حقیقت پسند افسانہ بھی ایسی دستاویزیت سے احتراز کرتا ہے۔ اس کا کام زیادہ مشکل ہے کیوں کہ اس کا مواد ہی اس نوع کا ہوتا ہے کہ تاریخ، سماج، سیاست، یعنی ہر قسم کی دستاویزیت اس میں گھس آتی ہے۔ اس دستاویزیت سے اپنے فن کو بچا لے جانے ہی میں اس کی آزمائش ہے۔ وہ یہ کام کیسے کرتا ہے، اس کا مطالعہ بھی ان فن پاروں کو سامنے رکھ کر ہی کیا جا سکتا ہے جو اپنے وقت کے ترجمان ہونے کے باوجود صحافتی اور دستاویزی نہیں بنتے بلکہ فکشن کے اعلیٰ ترین فنی تقاضوں کو پورا کرتے ہیں۔

فاروقی لکھتے ہیں:

> ایک عرصہ ہوا میں نے انور سجاد کو جدید افسانے کا معمارِ اعظم اس لیے کہا تھا کہ ان کے افسانے سماجی تاریخ کے طور پر پڑھے جانے کے قابل نہیں ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ انور سجاد کے افسانوں میں وہ انسان نہیں ملتا جو سماج میں پلتا بڑھتا ہے اور جو سماج سے مفاہمت کے بجائے مزاحمت کرتا ہے۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ ان کے افسانوں میں نہ وہ انسان ملتا ہے جو document بن سکے، اور نہ وہ انسان ملتا ہے جو allegory بن سکے اور نہ وہ انسان ملتا ہے جو محض نشان کے طور پر استعمال کیا جا سکے۔ انور سجاد کے افسانے سماجی تاریخ نہیں بنتے بلکہ اس سے عظیم تر حقیقت اس لیے بنتے ہیں کہ ان کے یہاں انسان، یعنی کردار، علامت بن جاتا ہے۔ یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ انور سجاد کے کردار بے نام ہوتے ہیں۔

اس کے بعد وہی جملے ہیں جن پر میں بحث کر چکا ہوں۔ یہ پورا بیان افسوس ناک ہے۔ ایک مہمل بات کو فاروقی کلی شیز (cliches) کے زور پر عقلی بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ ان نقادوں کا پُرفریب طریق کار ہے جو ادبی اور فنی مسائل کا واضح شعور نہیں رکھتے اور اسی لیے کسی مسئلے کی پیشکش کے لیے اس مسئلے سے متعلق موزوں الفاظ یا اصطلاحوں کا استعمال نہیں کرتے۔ انسان یا کردار کے document یا allgory بننے کی بات سراسر حماقت ہے؛ اگر نہ بھی ہو تب بھی اس

قسم کی بات واضح مثالوں کے ساتھ متن کے حوالے سے کرنی چاہیے۔ کون ہیں وہ افسانہ نگار جن کے کردار دستاویزی بنتے ہیں؟ کیا انور سجاد کے کردار تمثیلی نہیں ہیں؟ کیا واقعی وہ علامات بنتے ہیں؟

فاروقی بات صرف اتنی کہنا چاہتے ہیں کہ انور سجاد کے یہاں کردار علامتی ہوتے ہیں۔ سیدھی سی بات کو گھیر دیتے ہیں تو بات بگڑ جاتی ہے۔ دراصل انور سجاد، اور اس معنی میں جدید افسانہ نگاروں، کا انحراف پیشرو افسانہ نگاروں کی تاریخیت کے خلاف اتنا نہیں تھا جتنا کہ اس طریق کار کے خلاف تھا جس کے تحت ترقی پسند افسانہ تاریخ کا فنکارانہ استعمال نہ کر سکا اور فن کو پروپیگنڈا بنا دیا۔ فن پروپیگنڈا نہ بنے اس لیے فنکار اعلیٰ حقیقت نگاری کا بھی طریقہ آزماتا ہے اور علامت نگاری کا بھی۔ بیدی اور منٹو نے حقیقت نگاری کو اس کا صحیح مقام عطا کیا۔ ان کے افسانے سماجی تاریخ نہیں بنتے۔ چلیے یہ بات قبول کہ انور سجاد کے افسانے سماجی تاریخ نہیں بنتے، لیکن کیا وہ واقعی پروپیگنڈا بھی نہیں بنتے؟

یہ تو میں کہہ چکا ہوں کہ انور سجاد پرانی شراب کو نئے جام میں پیش کرتے ہیں۔ ان کے سروکار سماجی، سیاسی، ترقی پسندانہ اور انقلابی ہیں۔ وہ اپنی بات کرشن چندر سے الگ ڈھنگ سے کہتے ہیں، لیکن یہ الگ ڈھنگ، تکنیک کا یہ فرق کیا اس قدر معجزنما ہے کہ کرشن چندر کا آرٹ پروپیگنڈا بن جاتا ہے اور انور سجاد کا نہیں؟

مجھے شبہ ہے۔ میں تو سرے سے یہ بات ہی قبول نہیں کرتا کہ انور سجاد کے افسانے علامتی ہیں۔ ان کے یہاں کردار محض تمثیلیں ہیں یا نشانیاں، جیسا کہ کرشن چندر کے یہاں ہیں۔ علامتی کردار بیدی کے یہاں ہیں کہ بیدی کا سروکار اسطور سازی سے ہے۔ بھرے پُرے حقیقت پسندانہ کردار منٹو کے یہاں ہیں۔ اس نظر سے دیکھیں تو جدید افسانہ کرشن چندر سے زیادہ قریب نظر آئے گا ـــ وہی حقیقت نگاری سے گریز، وہی رومانیت، وہی اسلوب کی شعریت۔

فاروقی دراصل ان نقادوں میں سے ہیں جو نئے رجحان کی علَم برداری کے جبر کے تحت ایسے بیانات دینے پر مجبور ہوتے ہیں جو نہ تو نئے تجربات کا صحیح نقشہ پیش کرتے ہیں نہ پیشرو افسانہ نگاروں کے ساتھ پورا انصاف کرتے ہیں۔ ذہنی طور پر غیروابستہ نقاد زیادہ سے زیادہ یہ کہتا کہ افسانے کی حقیقت پسند روایت، جس نے مغرب میں دو سو سال تک حکمرانی کی اور بڑے کارنامے

پیش کیے، اب تھکن کا شکار ہو چکی ہے اور بدلے ہوئے سماجی حالات میں اس سے زیادہ کام نہیں لیا جا سکتا، اور اسی سبب سے اس سے انحراف ایک تاریخی تقاضا بنتا ہے۔ پھر یہ دیکھا جاتا کہ اس انحراف نے کیا کیا شکلیں اختیار کی ہیں۔ اس وقت فاروقی کو پتا چلتا کہ انحراف نے محض علامتی اور اسطوری شکل اختیار نہیں بلکہ مغرب میں تو جدید تر افسانے نے خود علامتی اور اسطوری افسانے کے خلاف بھی انحراف کیا ہے؛ اور اسے اس بات پر اصرار ہے کہ افسانہ وہی ہے جو سطح پر نظر آتا ہے، اور وہ گہرے موتی نہیں لانا چاہتا بلکہ سامنے کی بات کرتا ہے۔ جدید تر افسانہ تو حقیقت نگاری کے زیادہ قریب ہوا ہے گو اس میں تکنیک اور اسالیب کی انقلابی تبدیلیاں پیدا ہوئی ہیں کیوں کہ اس نے ماس میڈیا اور پاپ آرٹ کی طرف اپنائیت کا رویہ اختیار کیا ہے اور ان کے طریقوں اور اسالیب کو ترفع کے ذریعے ہائی آرٹ کی سطح پر لے جانے کی کوشش کی ہے۔ ہمارے یہاں تکنیک اور اسالیب کے ایسے تجربے نظر نہیں آتے۔ پورا زور افسانے کو شاعرانہ اور علامتی بنانے پر صَرف ہو گیا ہے۔ ہمیں یہ دیکھنا چاہیے کہ جدید افسانے کا انحراف کون سے رویّوں کے خلاف تھا اور اس کا اجتہاد کون سی نئی سمتوں کی نشان دہی کرتا تھا؟

منٹو اور بیدی کا افسانہ صحافتی ہے نہ تبلیغی، نہ دستاویزی ہے نہ فوٹوگرافک۔ بیدی اور منٹو نے نہیں بلکہ کمتر لکھنے والوں نے حقیقت نگاری کی روایت کو پروان چڑھنے نہ دیا اور اسے پروپیگنڈا لٹریچر، صحافتی، دستاویزی اور کمرشل ادب میں برباد کر دیا۔ اگر بیدی اور منٹو کا افسانہ بھی اس نوع کا ہوتا تو ختم ہو جاتا۔ ظاہر ہے کہ نئے لکھنے والے انحراف کمزور روایت کے خلاف نہیں، بلکہ طاقتور روایت کے خلاف ہی کرتے ہیں، اور یہاں یہ روایت پریم چند، منٹو اور بیدی کی حقیقت نگاری کی ہی روایت ہے۔

لہٰذا دیکھنا یہ چاہیے کہ اس روایت کے خلاف انحراف نے تخلیق کی کون سی نئی راہیں پیدا کیں؟ کون سی نئی تکنیک اور نئے اسالیب سامنے آئے؟ کون سے نئے مسائل کو افسانوں میں سمونے کے لیے اظہار کے نئے وسائل برتے گئے؟ ہم یہ نہیں دیکھتے، صرف یہ دیکھتے ہیں کہ اس میں دستاویزیت نہیں یا افسانہ سماجی تاریخ نہیں بنتا۔ دستاویزیت تو منٹو اور بیدی کے یہاں بھی نہیں ہے ــــــ پھر انحراف کی نوعیت کیا ہے؟

(۱۹)

فاروقی نہ تو پرانے افسانے کے متعلق صحیح سوالات اٹھاتے ہیں نہ نئے افسانے کے متعلق۔ سوالات وہ بہت پوچھتے ہیں لیکن جواب انھیں کسی سوال کا نہیں ملتا؛ کیوں کہ سوالات وہ خلا میں کرتے ہیں، فکشن کی دنیا کے بیچ رہ کر نہیں کرتے۔ گویا افسانوں پر سوچ بچار ان کی محض ایک ذہنی سرگرمی ہے اور اس کے پیچھے فکشن کے تجربات کا ٹھوس سرمایہ نہیں ہے۔ یہی سبب ہے کہ پلاٹ اور کہانی پر ان کے مضامین علمِ جفر کے مطالعے کا لطف دیتے ہیں۔ جب نیا افسانہ فکشن کے رسمیہ تشکیلی عناصر کی مکمل شکست وریخت پر ہی کمر باندھے ہوئے ہے تو پلاٹ اور کہانی پر مضامین کی اہمیت محض اکاڈمک ہو سکتی ہے، اور چوں کہ فاروقی اکاڈمک ڈسپلن کے آدمی نہیں بلکہ فری لانسر اور آئیڈیولوگ (ideologue) ہیں اس لیے اور بھی کھیلا پیدا ہوتا جاتا ہے۔ بظاہر یہ مضامین بہت زوردار معلوم ہوتے ہیں کیوں کہ فاروقی کی استدلالی فکر ان میں اپنے شباب پر ہے، لیکن ان کا کھوکھلا پن اس وقت ظاہر ہو جاتا ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ استدلالی فکر ادبی تنقید کا کس قدر کمزور سہارا ہے۔ ادبی تنقید کی طاقت کا راز اس بصیرت میں ہے جو عظیم تخلیقات کے جزرس مطالعے سے پیدا ہوتی ہے، اسی لیے ادبی تنقید میں جو اہمیت ادبی تجربات کی ہے وہ فقیہانہ موشگافیوں کی نہیں۔

پلاٹ کی بحث میں فاروقی اس غلط فہمی کو دور کرنا چاہتے ہیں، جو عام ہے، کہ پلاٹ میں ہمیں دلچسپی انھی واقعات سے ہوتی ہے جن میں علت و معلول کا رشتہ واضح ہو۔ جیسا کہ فاروقی کی عادت ہے، وہ مسئلے کی تہہ تک پہنچنا چاہتے ہیں؛ اور یہ عادت بری نہیں، لیکن اس وقت قدرے مضحکہ خیز معلوم ہوتی ہے جب نقاد تہہ میں مسائل کی جھاڑیوں سے الجھتا رہتا ہے جبکہ سطحِ سمندر پر تخلیقی عناصر میں عنصری جنگ چھڑی ہوتی ہے اور ایک موج دوسری موج میں مل کر نئے نئے روپ اختیار کر رہی ہوتی ہے، اور قطرۂ ابرِ نیساں اور تخلیق کے صدف کا رشتہ ہر آن بدلتا رہتا ہے۔ جب پلاٹ اور کہانی سب کچھ پادر ہوا ہو گئے، اس وقت پلاٹ کی بحث کا آغاز ارسطو سے وہی شخص کر

سکتا ہے جس نے کسی ضرورت کے تحت ارسطو کو تازہ تازہ پڑھا ہو۔

فاروقی آغازِ سخن اس طرح کرتے ہیں کہ کہانی یعنی قصہ اور افسانہ یعنی فکشن کے فرق کی بحث کو سرِ دست ملتوی رکھتے ہوئے ہم قصے اور افسانے دونوں میں پلاٹ کی اہمیت کو یکساں تسلیم کرتے ہیں۔ واقعات کی ترتیب میں تعمیری ربط کا ہونا قصے اور افسانے کی فطری پہچان ہے، لہٰذا ضروری ہے کہ واقعے کی وضاحت کی سعی کی جائے۔ فاروقی سعی کرتے ہیں، اور اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ واقعہ اپنے تجریدی معنوں میں ماضی، حال اور مستقبل کا محتاج نہیں ہوتا، لیکن اتنا کہنا کافی نہیں، لہٰذا وہ واقعات کی چند ترتیبیں بیان کرتے ہیں:

> زید ایک کتاب پڑھ رہا تھا۔ اچانک اس کے پیٹ میں درد اٹھا۔ اسے خون کی قے ہوئی، اور وہ مر گیا۔

دوسری ترتیب میں سیب کھانے کا اضافہ ہوتا ہے۔ تیسری ترتیب میں کتاب کا نام "تاریخ طبری" طے پاتا ہے۔

اب کون ہوتا ہے حریف مئے مردافگنِ عشق۔ اللہ دے اور بندہ لے۔ اب آپ ہیں اور فاروقی؛ فکرِ استدلالی کو جولاں گاہ مل گئی۔ اس کا کھیل بھی دیکھنے کے قابل ہے۔ پینترے بدل بدل کر، بال کی کھال نکال کر، فاروقی یہ بات ثابت کرنے پر تلے ہوئے ہیں ــــ اور بالآخر ثابت کر کے رہتے ہیں ــــ کہ ارسطو کے خیال کے علی الرغم، کہ ہمیں وہی واقعات دلچسپ معلوم ہوتے ہیں جن میں علت و معلول کا رشتہ ہو:

> زید کی موت کے بارے میں بہت سی اطلاعات بھی دلچسپ ہیں کیوں کہ ہم ان کے بارے میں فیصلہ نہیں کر پاتے کہ ان اطلاعات اور اصل واقعے میں علت و معلول کا تعلق ہے کہ نہیں۔ ہم بعض واقعات کو اطلاعات کے ضمن میں رکھتے ہیں اور ان کے مراتب کا مطالعہ کرتے ہیں۔ ہم بعض واقعات کو نظرانداز کر دیتے ہیں جن کے ذریعے ہمیں مرکزی واقعے کے بارے میں یا اس کی قیمت کے بارے میں کوئی فائدہ نہیں حاصل ہوتا۔ جن اطلاعات سے ہمیں یہ فائدہ حاصل ہوتا ہے، ہم انھیں اصل واقعے کے

حکم میں رکھتے ہیں، اور جن اطلاعات کے بارے میں ہم گومگو میں رہتے ہیں
ان پر ہم طرح طرح کی قیاس آرائیاں کرتے ہیں۔ مرکزی واقعہ جتنا اہم ہو
گا ایسی گومگو والی اطلاعات کے بارے میں ہماری قیاس آرائیاں بھی اتنی ہی
تیز، اتنی ہی مفصّل اور اتنی ہی پیچیدہ ہوں گی۔ فرض کیجیے زید، جس کی
موت کا واقعہ ہم پڑھ رہے ہیں، کوئی بادشاہ یا کوئی اہم شخصیت تھا...

یہ عام انداز ہے کہ فاروقی کی بحث کا۔ ان کی باتیں اس قدر تھکا دینے والی ہیں کہ آدمی مارے بوریت کے یہ فیصلہ بھی نہیں کر پاتا کہ آیا وہ صحیح ہیں یا غلط۔ ان باتوں کا اطلاق دنیا کے صرف ایک افسانے پر ہوتا ہے اور وہ افسانہ وہی ہے جسے خود فاروقی نے لکھا ہے:

زید ایک کتاب پڑھ رہا تھا۔ اچانک اس کے پیٹ میں درد اٹھا۔ اسے خون
کی قے ہوئی، اور وہ مر گیا۔

اس بحث کے ذریعے آپ دنیا کے کسی ناول، ڈرامے یا افسانے کے پلاٹ کو نہیں سمجھ سکتے۔ مثلاً "مادام بوواری" کا مرکزی واقعہ کیا ہے؟ شارل سے اس کی شادی؟ اس کا پہلا معاشقہ؟ کیا ناول کے دوسرے سیکڑوں واقعات محض اطلاعات ہیں؟ وہ کون سی اطلاعات ہی جنھیں ہمیں نظرانداز کر دینا چاہیے کیوں کہ ان سے مرکزی واقعے کے بارے میں کوئی فائدہ حاصل نہیں ہوتا؟ اور وہ کون سی اطلاعات ہیں جن کے بارے میں ہم گومگو میں رہتے ہیں؟ ان گومگو والی اطلاعات کے بارے میں ہماری قیاس آرائیاں کس نوع کی ہیں، کتنی مفصّل اور کتنی پیچیدہ ہیں؟

ممکن ہے ان سوالوں کے جواب فاروقی کے پاس ہوں۔ ممکن ہے وہ "مادام بوواری" یا "جنگ و امن" یا "بوڑھا گوریو" کا تجزیہ اپنے نظریے کی روشنی میں پورے چارٹ اور گراف کے ساتھ پیش کر دیں، تو اس سے بھی کیا حاصل؟ ناول کی تفہیم و تحسین میں اس سے کیا اضافہ ہوا؟ بہرحال یہ باتیں بھی اسی وقت کہی جا سکتی تھیں جب کسی ناول کو بنیاد بنا کر فاروقی پلاٹ کے متعلق اپنے نظریے کی تعمیر کرتے۔ مغربی نقاد ایسا ہی کرتے ہیں، لیکن شاید اس میں محنت زیادہ پڑتی ہے۔ بظاہر تو یہی لگتا ہے کہ فاروقی محنت سے جی نہیں چراتے، لیکن ان کی محنت پُرفریب ہے۔ اللہ ان کے جھانسے میں نہ آئیے۔ وہ ان پروفیسروں کی مانند ہیں جو طالب علموں کا سوشل

سروس کیمپ چلاتے ہیں۔ خود ایک تغارا اٹھاتے ہیں، اور پھر کمر پر ہاتھ رکھ کر کھڑے ہو جاتے ہیں ــــ اب آپ تغارے اٹھایا کیجیے۔ جو کچھ انھوں نے کہا اسے سنیے، سمجھیے، افسانوں اور ناولوں پر اس کا اطلاق کیجیے۔ نہ ہوتا ہو تو افسانوں کو توڑیے مروڑیے اور نظریے کی خول میں گھسیڑیے۔ واقعات کو نمبر دیجیے، انھیں مختلف خانوں میں تقسیم کیجیے، ان میں اسباب و علل کا رشتہ تلاش کیجیے، اور انھیں اہمیت کے مطابق مرکزی واقعے سے جوڑیے۔ اگر یہ کام کرتے کرتے آپ بھی خون تھوکنے لگیں تو گھبرائیے نہیں، ایک اور افسانہ جنم لے گا:

> وارث ایک کتاب پڑھ رہا تھا۔ اچانک اس کے پیٹ میں درد اٹھا، اسے خون کی قے ہوئی اور وہ مر گیا۔ وارث نے سیب نہیں کھایا تھا۔ کتاب کا نام "افسانے کی حمایت میں" تھا۔

یہ بدعادت، یعنی من گھڑت افسانوں یا نہایت ہی مختصر نثری پیراگراف کے تجزیے پر نظریوں کی تعمیر، تمام لسانی نقادوں میں پائی جاتی ہے۔ ڈیوڈ لاج جیسا نقاد اس سے بچ نہیں سکا تو فاروقی کس شمار میں ہیں۔ یہ لوگ اپنی مثالیں آپ تخلیق کرتے ہیں، ان سے نتائج اخذ کرتے ہیں، ان پر نظریات اور تصورات تعمیر کرتے ہیں۔ انجام کار ان کی بات صرف انھی کی حد تک، اور جو مثال انھوں نے تخلیق کی ہے اسی کے دائرے میں، صحیح ہوتی ہے۔ اس طریق کار کی ایک اور مضحکہ خیز مثال فاروقی کے ہاں دیکھیے۔ فاروقی لکھتے ہیں:

> مثلاً اس معمولی سے واقعے کو لیجیے: "درخت سے ایک پتا گرا اور نیچے نہر میں ڈوب گیا۔" یہ واقعہ بلکہ یہ دو واقعے آپ کی انسانیت (یعنی آپ کی انسانی حیثیت) کو متوجہ نہیں کرتے۔ لیکن اگر آپ یہ فرض کر لیں کہ درخت کے معنی ہیں شجرِ حیات اور پتّے کا گرنا اور ڈوب جانا کسی زندگی کے ختم ہونے کا حکم رکھتا ہے تو آپ کی انسانی حیثیت ایک حد تک متوجہ ہوئی لیکن اس حد تک پھر بھی نہیں کہ آپ اس واقعے پر ذاتی طور پر افسوس کریں۔ یعنی بالکل مجرّد استعاراتی اندازِ بیان کی وجہ سے ایک عام تاثر تو پیدا ہو گیا لیکن انسانی عنصر پوری طرح سے بروئے کار نہ آیا۔ انسانی عنصر اس

> وقت بروئے کار آتا جب درخت، پتا اور نہر تینوں میں براہ راست انسانی صفات ہوتیں، یعنی آپ انھیں کرداروں کی طرح دیکھ سکتے۔ تجرید میں انسانی عنصر کم ہوتا ہے، اس لیے اگر نام نہاد کردار ہوں بھی تو ہمیں ان کے اچھے برے کی اتنی فکر نہیں ہوتی کہ ہم یہ سوچیں کہ اب ان پر کیا گزرنے والی ہے، یا جو کچھ گزر گئی ہے، وہ ہمیں کس طرح متاثر کرتی ہے۔

پورے اقتباس میں صرف آخری تین جملے بامعنی ہیں گو ان سے بھی تجریدی افسانے کی تفہیم میں بہت کام نہیں لیا جا سکتا۔ دیکھیے، اگر تجرید میں انسانی عنصر کم ہوتا ہے — اور یقیناً کم ہوتا ہے — تو پھر تجریدی افسانے کی دلچسپی کا راز انسانی کرداروں کے اعمال میں تلاش کرنا بے کار ہے، اور فاروقی مسلسل یہی کر رہے ہیں۔ اگر تجریدی افسانوں کی مثالوں کو سامنے رکھ کر بات کی جاتی تو ہم کہہ سکتے کہ افسانے کا فنکارانہ حسن اتنا انسانی کرداروں میں نہیں جتنا مثلاً اس کی بافت اور ساخت میں ہے یا فضا آفرینی یا غنایت یا طنزیہ اسلوب یا شعور کی رو یا تصویروں کے مونتاژ یا کسی اور تکنیک یا طریق کار میں ہے۔

تجریدی افسانے میں کردار نام نہاد بھی نہیں ہوتے بلکہ بے نام ہی ہوتے ہیں تو پھر کرداروں کے حوالوں سے ہمیں بات ہی نہیں کرنی چاہیے، اور یہ بات میں بار بار اس لیے کہہ رہا ہوں کہ فاروقی بار بار کردار ہی کی گردان کرتے رہتے ہیں۔

بہر حال فاروقی افسانوں کی مثال سامنے نہیں رکھتے کیوں کہ، جیسا کہ میں بتا چکا ہوں، اپنی مثال آپ تخلیق کرنے کا انھیں لپکا ہے۔ چناں چہ مثال جنم لیتی ہے: "درخت سے ایک پتا گرا اور نیچے نہر میں ڈوب گیا۔" فاروقی کہتے ہیں کہ یہ واقعہ یا دو واقعے آپ کی انسانیت کو متوجہ نہیں کرتے۔ اب دیکھیے یہ فیصلہ بھی انھوں نے خود ہی کر لیا۔ اگر میں کہوں کہ میری انسانیت کو (جیسی کچھ بھی وہ ہے) یہ دو واقعے متوجہ کرتے ہیں تو فاروقی کیا جواب دیں گے؟ اور میں یہ بات کہتا چلوں، یعنی مجھے اس بات پر اصرار ہے، کہ افسانوں میں اشیا کا بیان فی نفسہ انسانی دلچسپی کو بیدار کرتا ہے۔ قاضی عبدالستار کے یہاں پرانی ڈیوڑھی کے ٹوٹے پھاٹک کا بیان، منٹو کے یہاں کوٹھے

کی سیڑھیوں یا طوائف کے سنگھاردان کا بیان، قرۃالعین حیدر کے یہاں کولونیل آرکی ٹیکچر کا بیان، کرشن چندر کے یہاں پودوں، درختوں اور پھولوں کا بیان، انتظار حسین کے یہاں پنہیارے کا بیان، فی نفسہٖ اشیا کا بیان ہونے کے باوجود زبردست انسانی دلچسپی پیدا کرتا ہے۔ بالزاک اور ٹالسٹائے کے یہاں تو اشیا کا بیان اتنی کثرت سے ہے کہ انھیں جمع کیا جائے تو پورا شہر بھر جائے۔ اور ظاہر ہے کہ ہوگا، کیوں کہ افسانوں میں کردار ننگ دھڑنگ تو پھرتے نہیں، ہزارہا چیزیں استعمال کرتے ہیں، اور چیزوں کے بیان سے افسانے کی دنیا ٹھوس چیزوں کی دنیا بنتی ہے۔ افسانوں میں درخت کھڑے کھڑے اس بات کا انتظار نہیں کرتے کہ کوئی آ کر انھیں استعارے میں بدلے تو ان میں جان آئے۔ فاروقی کہتے ہیں:

لیکن اگر آپ یہ فرض کرلیں کہ درخت کے معنی ہیں شجرِ حیات۔

لیکن مصیبت تو یہی ہے کہ افسانے میں آپ کوئی چیز فرض نہیں کرتے، کہ آپ وہی دیکھتے ہیں جو افسانہ نگار دکھانا چاہتا ہے۔ اگر درخت سے افسانہ نگار شجرِ حیات مراد نہیں لے رہا تو آپ درخت کو درخت کے طور پر ہی دیکھتے ہیں؛ اور افسانے میں درخت کو درخت کے طور پر دیکھنے کا لطف استعارے کا لطف نہیں بلکہ image کا لطف ہے، جو استعارے کے آرٹی لطف سے زیادہ حیات افروز ہے۔ افسانے میں اگر درخت لہلہاتا ہے یا خاموش کھڑا ہے یا دھوپ میں جل رہا ہے یا ہوا میں جھوم رہا ہے تو حقیقی لطف درخت کو دیکھنے کا ہے، اسے شجرِ حیات یا استعارہ سمجھنے کا نہیں۔ افسانہ تو خارجی دنیا کا عکس ہے۔ اس میں گھر، آنگن، گلی، گاؤں، شہر، بازار، پہاڑ، وادیاں، جنگل، سمندر، سبھی رنگ برنگی تصویروں کی صورت سمائے ہوئے ہیں۔ افسانے کا آرٹ تصویر گری کا آرٹ ہے۔ اسی لیے افسانے میں اشیا اور مناظر اپنا انفرادی حسن رکھتے ہیں اور استعاروں اور علامتوں کا خام مواد نہیں ہوتے۔ اگر افسانہ نگار اشیا کو استعاروں میں ہی بدلتا پھرے تو افسانوں میں درخت نظر نہ آئیں، استعارے ہی رینگتے پھریں۔ ایسے افسانے کون پڑھے گا سوائے اُس پیرِ فرتوت کے جس کی عمر صنائع بدائع اور علمِ بیان کی کتابوں میں صَرف ہوئی ہے۔

فاروقی کہتے ہیں:

انسانی عنصر اس وقت بروئے کار آتا جب درخت، پتا اور نہر تینوں میں

> براہِ راست انسانی صفات ہوتیں، یعنی آپ انھیں کرداروں کی طرح دیکھ سکتے۔

پتا نہیں اس جملے کے کیا معنی ہیں۔ اب تو میں نے طے کیا ہے کہ جس جملے میں کردار کا لفظ آئے اس میں معنی کی تلاش کرنی ہی نہیں چاہیے۔ دیکھیے، حسن عسکری تو یہ ماتم کرتے کرتے رخصت ہو گئے کہ ہم چیزوں کو جیسی کہ وہ ہیں، دیکھ ہی نہیں پاتے؛ نہ دن کو دیکھ سکتے ہیں، نہ رات کو، نہ دھوپ کو نہ برسات کو۔

موپاساں کے یہاں موسموں کا بیان دیکھیے۔ فلابیر کے یہاں کمروں کی آرائش دیکھیے۔ بالزاک کے یہاں فرنیچر کا بیان دیکھیے۔ جین آسٹن کے یہاں ایک ایک کمرے کی فضا کا آب و رنگ دیکھیے۔ راشد الخیری کے یہاں تو برسات بھی لال قلعے کے محاوروں میں برستی ہے۔ مشکل سے اردو افسانے نے چیزوں کو دیکھنے کے آداب پیدا کیے تھے، اب فاروقی چاہتے ہیں کہ درخت اور نہر میں بھی انسانی خواص پیدا ہوں۔ پتا نہیں یہ خبر سن کر انتظار حسین پر کیا گزرے گی!

فاروقی کہتے ہیں کہ "اگر آپ نے یہ فرض کر لیا کہ درخت یعنی شجرِ حیات اور پتّے کا گرنا اور ڈوب جانا کسی زندگی کا ختم ہو جانا ہے تو آپ کی انسانی حیثیت ایک حد تک متوجہ ہوئی لیکن پھر بھی اس حد تک نہیں کہ آپ اس واقعے پر ذاتی طور پر افسوس کریں۔" یہ جملہ بھی سراسر بے معنی ہے۔ فاروقی بس ہوائیں ہی باتیں کرتے ہیں۔ افسانے میں ذاتی طور پر آپ انھی واقعات پر افسوس کرتے ہیں جن میں افسانہ نگار آپ کو شامل کرنا چاہتا ہے۔ ڈکنز، تھیکرے، جارج ایلیٹ کے ناولوں میں سیکڑوں کردار مرتے ہیں۔ قاری سب کی موت پر افسوس کرنے بیٹھے تو ماتمی لباس سے باہر ہی نہ نکلے۔ ذرا سوچیے تو، ناول نگار سب کے جنازوں میں آپ کو شامل کرنا شروع کر دے تو آپ کی کیا حالت ہو؟ ڈکنز Little Nell کی موت میں آپ کو شریک کرنا چاہتا ہے لیکن ڈیوڈ کاپرفیلڈ کی تتلی جیسی نازک اور خوبصورت بیوی کی جوان موت پر آپ کو سوگوار کرنا نہیں چاہتا۔ اس کی موت کے غم میں صرف ڈیوڈ کاپرفیلڈ شریک ہوتا ہے، آپ نہیں ہوتے۔ جب آپ پہلی بار دیکھتے ہیں کہ خوبصورت ڈورو تھیا مفلوج ہو گئی ہے تو آپ کا دل دھک سے رہ جاتا ہے کہ یااللہ آپ اس کی موت کیسے برداشت کر سکیں گے؟ ڈکنز جانتا ہے کہ آپ نہیں کر سکیں گے، لہٰذا وہ

آپ کو اس کرب ناک تجربے سے محفوظ رکھتا ہے۔ موت کا بیان پوری چوکسائی سے ہوتا ہے لیکن آپ کو وہ غمناکی میں شریک نہیں کرتا؛ تھوڑا سا سوگوار بنا کر چھوڑ دیتا ہے۔ یہی تو وہ مقامات ہوتے ہیں جہاں فنکاری کے جوہر کھلتے ہیں۔

(۲۰)

فکشن کی جدید تنقید میں ایک اہم سوال افسانے میں زبان کے تخلیقی استعمال کا ہے۔ افسانے کی زبان کی طرف فاروقی کا رویہ بظاہر ہمدردانہ ہے، لیکن شاعری کے حق میں اور افسانے کے خلاف انھوں نے جس قسم کی مورچہ بندی کی ہے، اس کے نتیجے میں ہمدردی کو سرپرستی میں بدلتے دیر نہیں لگتی۔ ان کی نظر میں شاعری کے مقابلے میں افسانے کو کمتر درجے کی صنف سمجھنے کی ایک اہم وجہ تو یہی ہے کہ افسانہ شاعری کے مانند زبان کے تخلیقی امکانات نہیں کھنگالتا۔ وہ لکھتے ہیں:

> یہ درست ہے کہ افسانے کی نثر تخلیقی نثر ہوتی ہے اس لیے وہ شعر کے بہت قریب ہے، لیکن یہ بھی خاطر نشان رہے کہ تخلیقی نثر میں شعر کے ہتھ کنڈے نہ صرف بہت محدود دائرہ کار رکھتے ہیں بلکہ بعض نقادوں کا یہ بھی خیال ہے کہ جبکہ نظم میں بنیادی اکائی لفظ ہے، افسانے میں بنیادی اکائی لفظ نہیں ہے بلکہ واقعہ ہے۔ رچرڈس کی اصطلاح میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ افسانے کی زبان میں حوالہ جاتی عنصر (referential element) خاصا ہوتا ہے۔

فاروقی کا یہ بیان ایسے مباحث کے دروازے وا کرتا ہے جو شاعری اور نثر کے بنیادی فرق کو واضح کیے بغیر نتیجہ خیز ثابت نہیں ہو سکتے۔ ان مباحث سے الجھنے کا مطلب ہے بات کالرج اور ورڈزورتھ اور شیلر سے شروع کی جائے اور والیری، بیٹن اور کرسٹوفر کاڈویل سے ہوتے ہوئے جدید لسانیاتی نقادوں اور خصوصاً ڈیوڈ لاج تک پہنچا جائے جس نے فکشن اور اسلوبیاتی تنقید کے ذریعے یہ

بات ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ فکشن کی زبان بھی اتنی ہی تخلیقی ہوتی ہے جتنی کہ شاعری کی۔ محولہ بالا دو ٹوک بیان دینے سے پیشتر یہ دردِ سر فاروقی کو ہی مول لینا چاہیے تھا اور گو دردسری کے کاموں سے فاروقی عام طور پر جی نہیں چراتے، لیکن یہاں صاف پہلو بچا گئے ہیں۔

میں صرف چند اشاروں پر اکتفا کروں گا۔ پہلی بات تو یہ کہ شاعری میں ہر لفظ گنجینۂ معنی نہیں ہوتا اور نہ ہی نظم کے تمام حصے شعریت کے حامل ہوتے ہیں۔ اس کا احساس کالرج کو بھی تھا اسی لیے کالرج نظم، شاعری، ورس اور نثر کی الگ الگ درجہ بندی کرتا ہے۔ اس کی پیروی میں بعد کی تنقید نے بھی شاعری کو ایک ایسا جوہر سمجھا ہے جس کی ضد نثر نہیں بلکہ سائنس ہے۔ تمام کی تمام نظم میں شاعری نہیں ہوتی بلکہ اس کے اکثر اجزا بیانیہ یا حوالہ جاتی ہونے کے سبب نظم یا خبر یا غیر شعر کے ذیل میں آتے ہیں۔ اسی طرح افسانوی نثر بھی زیادہ تر حوالہ جاتی ہوتی ہے اور چند خاص مقامات ہی میں وہ شاعری کا جوہر پیدا کرتی ہے۔ نظم اور افسانہ دونوں میں زبان کا حوالہ جاتی عنصر محض حوالہ جاتی ہونے کے سبب غیر تخلیقی نہیں ہوتا، گو وہ شاعری یا شعریت کے قریب بھی نہیں ہوتا۔ یہی سبب ہے کہ دو آتشہ شعریت (جو غنائی نظموں کا خاصہ ہے) کے دلدادہ نقاد بیانیہ اور ڈرامائی شاعری کو مشکوک نظر سے دیکھتے ہیں اور انہیں شاعری کے دائرے سے خارج کرنا چاہتے ہیں۔ چناں چہ کرسٹوفر کاڈویل اس بات پر اصرار کرتا ہے کہ ہمیں کلاسیکی بیانیہ نظموں کو نظر انداز کر کے اور دورِ جدید کی غنائیہ نظموں کو بنیاد بنا کر شاعری کی بوطیقا کی تعمیر کرنی چاہیے۔ لیکن ہم بھی اس بات پر اصرار کر سکتے ہیں کہ شاعری کی ایسی تعریف ناقص ہوگی جو نظم کی متنوع اقسام اور کلاسیکی بیانیہ اسالیب کو ٹاٹ باہر کرتی ہے۔ نظریہ وہی اچھا ہوتا ہے جو زیادہ سے زیادہ انواع اور اسالیب کی شاعری کے لیے اپنی آغوش کشادہ رکھے۔ شاعری کی ایسی تعریف جو صرف چند غنائی نظموں پر پوری اترتی ہے اور تمام شاعری کا احاطہ نہیں کرتی، جب خود دنیائے شاعری کے ساتھ انصاف نہیں کر سکتی تو اس تعریف کو بنیاد بنا کر نثر کی تخلیقی اہمیت کو کم کرنا صحیح تنقیدی رویہ نہیں۔

اس ضمن میں شاعری کے پرستار نقادوں کا رویہ شاعری اور نثر کے جوہر کی اساس پر اپنے نظریات تعمیر کرنے کا رہا ہے۔ ایلن ٹیٹ کے الفاظ میں یہ لوگ گویا فرض کرتے ہیں کہ شاعری کا

جوہر الگ ہے۔ آیا نثر کا بھی اپنا ایک جوہر ہے یا نہیں، یہ ایک غیر متعلق بات ہے، کیوں کہ اگر ہے بھی تو اس کا جوہر شاعری کا جوہر نہیں ہو سکتا اور اس لیے نثری فکشن نثر کی ایک قسم ہونے کے سبب ہی جوہری اعتبار سے شاعری سے مختلف ہے۔ اگر ہم اس جوہری تقسیم کو روا رکھتے ہیں تو پھر شاعری کے پیمانوں سے نثر کے تفاعل کو جانچنا مناسب نہیں۔ پھر تو نثر میں زبان کے تخلیقی استعمال کے معیارات اور پیمانے مختلف ہوں گے۔ اگر ہماری یہ بات درست ہے تو فاروقی کے مندرجہ ذیل دونوں بیانات غیر ضروری بن جاتے ہیں۔

وہ لکھتے ہیں:

> زبان کے تخلیقی پہلوؤں کو بروئے کار لانے کا مطلب یہ نہیں کہ افسانے کو شعر بنا دیا جائے، بلکہ یہ کہ افسانہ افسانہ ہی رہے لیکن اس سے شعر کا تاثر پیدا ہو۔
>
> شعر کا تاثر پیدا کرنے کے لیے براہِ راست ان طریقوں کو استعمال کرنا جو شعر کا خاصہ ہیں، کمزور تخلیقی کارگزاری ہے۔

پہلی بات تو یہ کہ ہم نہیں جانتے کہ شعر کا تاثر کیا ہوتا ہے۔ جمالیاتی مسرت ہی کی مانند ہم اس کی نوعیت سے واقف نہیں۔ تاثراتی تنقید تک ان باتوں کا جواب دینے سے قاصر ہے۔ ایک اچھی نظم اور ایک اچھے افسانے کو پڑھ کر جن تاثرات سے میرا ذہن گزرتا ہے انھیں میں الگ الگ خانوں میں کیسے تقسیم کروں اور بتاؤں کہ یہ تاثر نظم کا ہے اور یہ تاثر افسانے کا ہے؟ جب بھی تاثرات کا ذکر کروں گا نظم اور افسانے کے حوالے سے کروں گا۔ گویا تاثر کو تخلیق سے الگ کرنا ممکن نہیں؛ یہ ممکن نہیں کہ نظم کا ذکر کیے بغیر میں اپنے تاثر کا ذکر کرتا رہوں اور آپ سمجھ جائیں۔ گویا ہر فن پارہ اپنا ایک الگ تاثر رکھتا ہے۔ منٹو کے افسانے "بابو گوپی ناتھ" کا تاثر الگ ہے، "ہتک" کا تاثر جدا ہے۔ منٹو نہیں چاہتا کہ "بابو گوپی ناتھ"، "ہتک" کا تاثر پیدا کرے۔ اس کا ہر افسانہ ایک الگ تاثر چھوڑتا ہے، جتنے افسانے اتنے تاثرات، اور یہ تمام کے تمام تاثرات افسانوی تاثرات ہیں کیوں کہ افسانوں کے زائیدہ ہیں۔

منٹو کیوں چاہے کہ اس کا افسانہ شاعری کا تاثر پیدا کرے جبکہ تاثر، جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں،

اچھی نظم کا ہو یا اچھے افسانے کا، ایک سا ہوتا ہے؟ دونوں حالات میں ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ ہم ایک غیر معمولی فنی اور جذباتی تجربے سے گزرے۔ اگر تاثر کی سطح پر ہم محسوس کریں کہ افسانہ شاعری کا تاثر پیدا نہیں کر رہا اور اس لیے کمزور ہے اور بہتر تھا کہ افسانہ پڑھنے کی بجاے ہم شاعری پڑھتے، تب تو بات دوسری ہے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے کہ جب ہم جانیں کہ شاعری کا تاثر کیا ہوتا ہے۔ اس صورت میں تو تاثر ایک قسم کا ذائقہ ہوگا جس کی تمنا ہم ہر نوع کے پکوان سے ایک ہی طرح کرتے رہیں۔ میں نہیں سمجھ پاتا کہ افسانہ شاعری کا تاثر پیدا کرنے کی کیوں کوشش کرے یا ہم افسانے سے شاعری کے تاثر کی کیوں توقع رکھیں؟

اس میں شک نہیں کہ ہمارا شاعری کا تصوّر جو کچھ بھی رہا ہے، وہ ذہن کی انتہائی لطیف، پاکیزہ اور شیریں کیفیت سے متعلق رہا ہے۔ اسی لیے خوبصورت لڑکی تک کو ہم غزل کہہ دیتے ہیں اور تاج محل کو سنگِ مرمر میں کہی ہوئی نظم؛ لیکن یہ حقائق نہیں محض استعارے ہیں۔ افسانہ بھی جب نازک اور لطیف جذباتی کیفیات کا حامل ہوتا ہے یا پُراسرار فضابندی کا حامل بنتا ہے تو ہم کہتے ہیں، اور مجازاً درست کہتے ہیں، کہ یہ تو نری شاعری ہے، یا افسانے میں ایک خوبصورت نغمے کا زیرو بم ہے، یا افسانہ افسانہ نہیں مدّھم سروں میں گایا ہوا ایک نہایت ہی مدُھر گیت ہے۔ ہم یہ بھی کہتے ہیں کہ مثلاً فلاں افسانے میں بعض مقامات تو ایسے آتے ہیں کہ زبان شاعری کا جادو جگاتی ہے اور اسلوب میں وہ کپکپاہٹ پیدا ہوتی ہے جو غنائی نظم میں شعلۂ صدا سے دہکے ہوے اسلوب کی صفت ہے۔ لیکن ہمارے یہ بیانات محض تاثرات کے استعارے ہیں۔ یہ استعارے بعید از حقائق بھی نہیں کیوں کہ فنونِ لطیفہ ایک دوسرے سے بہت قریب ہیں اور ایک دوسرے پر اثرانداز بھی ہوتے رہتے ہیں اور ایک دوسرے میں گھلتے ملتے بھی رہتے ہیں۔ وہ الگ الگ آہنی حصاروں میں قید نہیں، اسی لیے وہ بہجت و نشاط کی یکساں کیفیات بھی پیدا کرتے ہیں اور یکساں تاثرات بھی چھوڑتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ شاعری سنگیت نہیں بنتی اور شاعری رہ کر ہی سنگیت کی کیفیات جگاتی ہے، اور افسانہ شاعری نہیں بنتا اور افسانہ رہ کر ہی شاعری، سنگیت اور مصوّری کی کیفیات جگاتا ہے۔ افسانے کو افسانہ بنے رہنے پر عار نہیں اور شاعری بننے کا شوق نہیں؛ اسی لیے وہ افسانہ جو شاعری کی غنائی کیفیت پیدا کرتا ہے، لازمی طور پر ان افسانوں سے بہتر نہیں ہوتا جو

صرف افسانہ بنے رہنے پر قانع ہوتے ہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو ہرمن ہیس اور ورجینیا وولف، ٹالسٹائے، فلابیر اور دوستوسکی سے بڑے ناول نگار ہوتے۔ افسانے میں شاعرانہ صفات پیدا کرنا افسانوی آرٹ اور افسانوی اسلوب کی نہ تو منزل ہے نہ معراج، یہ اس کی فنکارانہ تکمیل کی نشانیاں نہیں بلکہ اندازِ بیان کی وہ صفات ہیں جن کی ضرورت ایک خاص قسم کے افسانے کو پڑتی ہے، بعینہٖ اسی طرح جس طرح دوسری قسم کے افسانوں کو ڈرامائی یا حقیقت پسندانہ یا تاثراتی یا اظہاریت پسندانہ یا سرریئلی اسلوب کی ضرورت پڑتی ہے۔ افسانے کی صفت ذاتی افسانویت ہے، شعریت نہیں؛ البتہ شعریت منجملہ دوسری صفات کے افسانے کی صفت اضافی ہو سکتی ہے۔ ہماری تنقید نے شاعری کی کیسی ہوا باندھی کہ پورا جدید افسانہ شاعری بننے پر کمربستہ ہو گیا اور شاعرانہ اسلوب کے چاؤ میں اسالیب کے ان تمام ذخائر سے خود کو محروم کر لیا جنھیں نثری فکشن نے پروان چڑھایا تھا۔

(۲۱)

اب آئیے فاروقی کے اس بیان پر غور کریں کہ "تخلیقی نثر میں شعر کے ہتھکنڈے بہت محدود دائرۂ کار رکھتے ہیں"۔ اگر یہ بات درست ہے تو ظاہر ہے نثر کو اپنے ہتھکنڈوں کا استعمال کرنا چاہیے۔ لیکن یہ فیصلہ ہم اس وقت تک نہیں کر سکتے جب تک یہ نہ جانیں کہ شعر کے ہتھکنڈے کیا ہیں اور نثر کے ہتھکنڈے کیا ہیں؟ فاروقی ہمیں یہ نہیں بتاتے۔

اگر ہم یہ فرض کر لیں کہ شعر کے ہتھکنڈوں سے ان کی مراد تشبیہ، استعارہ، امیج اور سمبل ہے، تو مجھے کہنے دیجیے کہ نہ وہ شاعری کی ملکیت ہیں نہ شاعری کی ایجاد، بلکہ یہ تو وہ تخلیقی حربے ہیں جنھیں انسانی تخیل نے زبان کی ایجاد کے ساتھ پیدا کیا۔ یہ اور بات ہے کہ ان کا سب سے زیادہ اور سب سے پہلے استعمال شاعری نے کیا، کیوں کہ نثر کا تخلیقی استعمال شاعری کے بہت بعد میں ہوا۔ محاورے منجمد استعارے ہیں۔ کہاوتیں اور ضرب الامثال زبان کے اپنے تخلیقی کارنامے ہیں۔ جہاں تک سمبل کا تعلق ہے تو بقول کیسرر آدمی سمبل بنانے والا جانور ہے۔ اور پھر زبان کا تو

پورا کردار ہی علامتی ہے۔ علامات کا استعمال صرف شاعری تک محدود نہیں بلکہ اساطیر، مذاہب، بت سازی، مصوّری اور فنِ تعمیر میں بھی علامات کا استعمال افراط سے ہوا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ شاعری اور افسانہ چوں کہ دونوں verbal art ہیں اور ان کا میڈیم زبان ہے، اس لیے اس میڈیم میں وسائلِ اظہار کے جو امکانات پنہاں ہیں شاعری اور نثر دونوں ان امکانات کو اپنے اپنے طور پر کھنگالتے ہیں۔ اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ نثر شاعری کے زیرِاثر نہیں رہی یا نثر نے شاعری کے وسائلِ اظہار پر تصرف نہیں کیا اور نثر نے وجود میں آتے ہی اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد الگ بنالی۔ نثر تو شاعری کی اس قدر مقلد رہی کہ شاعری کے صنائع بدائع تو کیا، شعری آہنگ تک کی نقل کرتی رہی، جیسا کہ مقفّیٰ اور مسجّع نثر کی مثالوں سے ظاہر ہے۔ ہماری داستانوں کی نثر شاعری سے جتنی قریب ہے اتنی شاید جدید افسانوں کی نثر شاعری سے قریب نظر نہ آئے۔ لیکن غور سے دیکھیں تو جدید شاعری کا اسلوب بھی قدیم شاعری کے مقابلے میں جدید نثر سے زیادہ قریب ہے اور جدید افسانے اور جدید شاعری کی زبان و بیان میں اتنے گہرے فاصلے نہیں ہیں جتنے کہ جدید اور قدیم شاعری کے درمیان نظر آتے ہیں۔ یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ شاعری بھی نثر سے اثرات قبول کرتی رہی۔

مغرب میں ان اثرات کو آسانی سے شناخت کیا جاسکتا ہے، کیوں کہ وہاں نشأۃالثانیہ کے بعد نثر کی روایت زیادہ مستحکم رہی ہے، اور عقلیت پسندی، حقیقت پسندی اور سائنسی نقطۂ نظر، جو نثر کی ترویج کا باعث بنا، مغربی تخلیقی رویّوں کو ہم سے کہیں زیادہ متاثر کرتا رہا۔ شاعری کے ڈکشن کی بحث ہی یہ بات بتادے گی کہ ہماری روایت پسندی کے مقابلے میں مغرب میں جدیدیت کے میلانات کے تحت شعری ڈکشن جدید صنعتی دور کے تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے ان لفظوں کو کیسے اپنے دامن میں جگہ دیتا رہا ہے جو بصورتِ دیگر زیادہ کاروباری، حوالہ جاتی، کھردرے اور غیرشاعرانہ ہونے کے سبب محض نثر کی ملکیت قرار پاتے۔

ایلیٹ اور آڈن تو صحافتی رپورٹوں اور کمیٹی روم کے ریزولیوشنوں کے اسالیب تک کو اپنی شاعری میں سموئے ہوئے ہیں۔ مغرب کی لسانیاتی اور اسلوبیاتی تنقید اس وقت نئی بصیرت پیدا کرتی ہے جب وہ یہ بتاتی ہے کہ یہ اسالیب شعری ترفع کیسے حاصل کرتے ہیں۔

کہنے کا مطلب یہ ہے کہ شاعری اور نثر کی زبان میں اتنا زبردست اشتراکِ عمل رہتا ہے کہ ایک کو دوسرے سے ممیز کرنا تک لگ بھگ ناممکن بن گیا ہے۔ وہ تمام باتیں جو شاعری کی زبان کے متعلق کہی جا سکتی ہیں ان کا کم و بیش اطلاق نثر کی زبان پر بھی ہوتا ہے۔ نثر شاعری کے ہتھکنڈوں کا چھوٹ سے استعمال کرتی رہی ہے۔ وقت گزرنے کے ساتھ نثر نے بہت سے ہتھکنڈوں کو ترک بھی کر دیا اور اپنے ہتھکنڈے ایجاد کیے، مثلاً سجع اور قافیہ پیمائی اور شاعرانہ تراکیب اور بندشِ الفاظ کو ترک کیا اور عاری کا حسن پیدا کیا۔ یہ اس سبب سے نہیں ہوا کہ ان ہتھکنڈوں کا نثر میں دائرہ کار شاعری سے محدود تھا، بلکہ وقت کا تقاضا تھا جس کے تحت خود شاعری اپنے بے شمار ہتھکنڈوں کو ترک کر رہی تھی، مثلاً خود شاعری میں سب سے بڑا انقلاب تو قافیے سے رستگاری تھا۔ کیا شاعری کا پابند نظموں سے آزاد نظموں کی طرف سفر نثر سے ہاتھ ملانے کی ایک کوشش نہیں تھی؟ اس انقلاب نے ان بے شمار اصنافِ سخن کو جو قافیہ بندی کے اصول پر قائم تھیں، ازکاررفتہ کر دیا۔ شعری آہنگ میں انقلابی تبدیلیوں کے سبب کلاسیکی عروضی نظام کیسا درہم برہم ہوا اور کتنی بحریں ہیں جو اپنی تخلیقی اپیل کھو چکی ہیں۔ صنائع لفظی اور معنوی کا دامن بھی شاعری نے کس بے دردی سے جھٹکا ہے اور علمِ بیان کے دفاتر کو اس طرح ملیامیٹ کیا ہے کہ فاروقی جیسا دراک نقاد بھی جب ان سے جواہر نکالنے کی کوشش کرتا ہے تو سوائے گرد و غبار کے کچھ ہاتھ نہیں آتا۔

شاعری اور نثر دونوں جب حسنِ سادہ کی طرف مائل ہوں تو زیورات کے پیش تختوں پر جھگڑنے والا نقاد اسی پدری شخصیت کا آئینہ دار ہے جو وراثتی اصولوں کی موشگافیوں کے ذریعے، اور اپنے ولی عہدوں کے لیے زیادہ سے زیادہ ملکیت ہتھیانے کے لیے، ایسے جھگڑے کھڑے کر رہا ہے جس میں نہ شاعری کی حسینہ کو دلچسپی ہے نہ نثر کے شہسواروں کو۔

یہ بات کہ نثر میں شعر کے ہتھکنڈے محدود دائرہ کار رکھتے ہیں بعینہٖ ایسی ہی ہے کہ جانوروں کے مقابلے میں انسان کے یہاں ٹانگوں کا استعمال محدود دائرہ کار رکھتا ہے۔ ہمیں جاننا چاہیے کہ انسان ٹانگوں کا کام سائیکل اور ہوائی جہاز تک کے وسائل سے لے رہا ہے۔ چناں چہ ہمیں یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ افسانے نے شاعری کے ہتھکنڈوں کو اگر ترک کیا ہے تو اس کی وجہ یہ ہو گی کہ اس

نے اظہار کے نئے اور بہتر وسائل ڈھونڈ نکالے ہوں گے، مثلاً اس نے سجع کو اگر ترک کیا تو اس کی وجہ یہ بھی ہو گی کہ وہ شاعرانہ آہنگ کی بجائے نثر کا وہ آہنگ پیدا کرنا چاہتا ہو گا جو عبارت بے طنزومزاح سے لے کر غنائی کیفیات تک کی بے شمار اور رنگارنگ آوازوں کے زیروبم سے۔ اگر اس نے شاعرانہ تراکیب اور بندشوں کو ترک کیا تو اس کی وجہ یہ ہو گی کہ تراکیب اور بندشوں سے ہٹ کر اس نے دوسری سطح پر زبان کے بہتر اور زیادہ تخلیقی استعمال کے طریقے ڈھونڈے ہوں گے، مثلاً شے یا منظر یا کیفیت کے جزرس یا طنزیہ یا تاثراتی یا المیہ یا طربیہ یا علامتی، یا اسطوری یا ٹھوس یا غنائی بیان میں۔ تشبیہ کی مثال لیجیے، افسانے میں تشبیہ کا حسن شاعری کے حسن سے الگ نوعیت کا حامل ہوتا ہے۔ شاعری محبوب کے چہرے کو ایک ہی چیز یعنی چاند سے ہزار بار تشبیہ دے سکتی ہے اور لفظوں کی بندشوں کے ذریعے، یعنی ماہِ کامل، ماہِ نیم شب، مہِ دلفروز، ماہ چاردہ، وغیرہ سے حسنِ ندرت پیدا کیا جا سکتا ہے۔ نثر کو ایسی تراکیب کے سہارے حاصل نہیں، لہٰذا اچانک چاند کی تشبیہ پارینہ ہو گئی تو اسے تشبیہ کے نئے امکانات تلاش کرنے پڑتے ہیں۔ بیدی نے تو ایک جگہ لڑکی کے چہرے کو مندر سے تشبیہ دی ہے اور اس کے تمام امکانات کو کھنگالا ہے۔ اس لیے فکشن میں تشبیہوں کا استعمال شاعری سے کہیں زیادہ پھیلا ہوا اور متنوع ہے۔

(۲۲)

فاروقی لکھتے ہیں:

> شعر میں تو ایک منزل وہ آتی ہے جب زبان شاعری کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے اور پھر خود شاعر کو خبر نہیں ہوتی کہ صریر خامہ کو نوائے سروش میں کس نے تبدیل کر دیا؟ ایسے لمحات میں زبان اس طرح بیدار ہوتی ہے جس طرح سیکڑوں برس کا سویا ہوا دیو اچانک جاگ کر اٹھ بیٹھتا ہے اور اس کا سایہ زمین کو تاریک کر دیتا ہے۔ افسانے کو یہ لمحے کہاں

نصیب ہو سکتے ہیں؟ ایسے ہی لمحوں میں زبان کا سکہ چھن چھنا کر یک سمتی
کے بجائے سہ سمتی ہو جاتا ہے۔

مجھے فاروقی کا یہ بیان اچھا لگا کیوں کہ یہ تخلیقِ فن کے پُراسرار تصوّر کا حامل ہے اور شاعر کو اس کے قدیم روپ (shaman) سے قریب کرتا ہے جو پیغمبر اور mystic کا روپ ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیا ایسی شاعری محض زبان کی تخلیق ہے یا زبان اس عظیم شاعرانہ تخیل کے ہاتھ میں محض ایک حربہ ہے جس پر حیات و کائنات کے پُراسرار اور جمیل و جلیل تجربات منکشف ہوتے ہیں؟ ظاہر ہے کہ نظیر و غالب کا فرق زبان کا فرق نہیں بلکہ اس تخلیقی تخیل کا فرق ہے جو زبان کا استعمال ایک میڈیم کے طور پر کرتا ہے۔ کیا اس تخیل سے صرف شاعر متصف ہوتا ہے اور ڈراما نگار، افسانہ نگار اور ناول نگار نہیں ہوتا؟ تو پھر شیکسپیئر کون سے زمرے میں جائے گا؟ شیکسپیئر کا کمال تو یہی ہے کہ نازک ترین ڈرامائی مقامات پر وہ زبان کا نازک ترین استعمال کرتا ہے جو نہایت سوچا سمجھا ہوتا ہے۔ اگر نہ ہوتا تو زبان اسے بہا کر لے جاتی اور وہ بھی لفاظی اور پُرجوش خطابت کا شکار ہو جاتا جیسا کہ ڈرائیڈن اپنے heroic ڈراموں میں ہوا ہے۔ میرا خیال ہے، زبان کی طوفانی موجوں پر بے دست و پا بہنے کی بجاے بڑا فنکار زبان کو اپنے قابو میں رکھتا ہے کیوں کہ اسے زبان اور زندگی دونوں کے ناپیدا کنار سمندر کو فن کے چوکھٹے میں بٹھانا ہوتا ہے۔ فن کے چوکھٹے سے ڈراما اور فکشن میں مراد ہے کہانی، پلاٹ، مکالمے، واقعات، کردار، سماجی اور طبقاتی پس منظر اور تکنیک اور اسلوب کے طریقے۔ زبان کا دیو فنکار کو اپنی گرفت میں لے لے تو یہ خوف بے جا نہیں کہ فنکار فن کے تشکیلی عناصر سے پورا انصاف نہیں کر سکے گا۔ ہمیں یہ بات نہیں بھولنی چاہیے کہ شیکسپیئر میں صرف زبان کا تخلیقی استعمال ہی اہم نہیں ہے، بلکہ اس کی کردار نگاری، منظر نگاری، مکالمے اور فن کے دوسرے بے شمار عناصر بھی زبان کے تخلیقی استعمال جتنے ہی، بلکہ اکثر و بیشتر تو اس سے کئی گنا زیادہ، اہم ہیں۔ بڑا فنکار زبان کا غلام نہیں آقا ہوتا ہے۔ اس لیے بہتر نظریہ وہ ہے جو ایلیٹ نے پیش کیا ہے کہ تخلیقی فن میں بہت کچھ شعوری بھی ہوتا ہے اور بہت کچھ غیر شعوری بھی۔ الہام کے لمحے میں فنکارانہ تخیل اتنا حساس بن جاتا ہے کہ تخلیقی وجدان جس لفظ کو چھوتا ہے وہ گنجِ معانی بن جاتا ہے۔ ناول اور افسانے میں یہ گنجِ معانی

عبارت ہے فرد کی اس داخلی اور خارجی دنیا کی رنگا رنگ تصویروں سے جو الفاظ میں قید ہوتی ہیں۔

میں نے تو صریرِ خامہ کے نوائے سروش بننے کا مشاہدہ شیکسپیئر اور ورڈزورتھ میں بھی کیا ہے اور جین آسٹن، فلابیر اور موپاساں میں بھی۔ جین آسٹن کے خوبصورت جملوں کے ساتھ میرا ذہن اسی طرح اُڑتا ہے گویا وہ کسی رنگین تتلی کا پیچھا کر رہا ہو۔ فلابیر کی نثر پڑھتے وقت دل اسی طرح دھڑکتا ہے جس طرح کسی اعلیٰ ترین نظم کے مطالعے کے وقت۔ فلابیر، موپاساں، چیخوف اور جوئس کی کہانیاں وہی جادو جگاتی ہیں جو بہترین شاعری کا وصف ہے۔ یہ میرا ذاتی تجربہ ہے، اور اسی لیے مجھے چیخوف اور موپاساں اتنے ہی عزیز ہیں جتنے کہ میر و غالب یا ورڈزورتھ اور ایلیٹ۔

میں سمجھتا ہوں کہ افسانہ نگار اور شاعر کے بیچ میں جو تفریق ہم نے پیدا کی ہے وہ تاریخی اور فنی اعتبار سے درست نہیں ہے۔ شاعری اور قصہ گوئی دو الگ الگ سرگرمیاں نہیں تھیں، بلکہ قدیم زمانہ سے لے کر دورِ جدید کے آغاز تک وہ ایک ایسی وحدت تھی کہ شاعر کو قصہ گو سے الگ کرنا گوشت کا ناخن سے جدا کرنا تھا۔ اوڈیسی، ایلیڈ، شاہنامہ، رامائن، مہابھارت اور ہماری تاریخی عشقیہ اور صوفیانہ مثنویاں، شعری ڈرامے اور ماجرائی نظمیں، سب اس بات کا ثبوت ہیں کہ ایک طویل عرصے تک شاعر اور داستان طراز دونوں ایک ہی تخلیقی شعلے سے پھوٹے ہوئے دو شرارے سمجھے گئے۔ افسانہ نگار اور شاعر کے بیچ کبھی رقابت نہیں رہی، گو آپس میں شاعروں کے درمیان اور افسانہ نگاروں کے درمیان رہی، کیوں کہ رقابت کے لیے اشتراکِ عمل ضروری شرط ہے۔ دونوں کے میدانِ عمل الگ الگ تھے لیکن دونوں کو ایک سی تخلیقی اور تخیلی قوتیں درکار تھیں۔ ایسا نہیں تھا کہ شاعر کی رانوں تلے تو اسپِ زریں تھا اور افسانہ نگار خچر پر سوار تھا۔ اسپِ زریں تو دونوں کے حصے میں آیا، صرف جولاں گاہیں بدل گئیں، جو یہاں عبارت ہیں شاعری اور نثر سے۔ نثر کے میدان میں قصہ گوئی کا فن سبک رفتار بنا، بڑے نشیب و فراز سے گزرا، رومان اور داستان سے لے کر تجریدی افسانے تک کا سفر طے کیا، زبردست اجتہادات کیے، زبان و اسلوب کے حیرت ناک تجربات کیے، دنیا بھر کی زبانوں میں عظیم ترین کارنامے پیش کیے، قارئین کا ایک بڑا حلقہ پیدا کیا۔

حقیقت تو یہ ہے کہ پچھلے دو سو سال ادب پر ناول کے غیر معمولی تسلط کے سال رہے ہیں۔

ناول مقبول ترینِ صنفِ ادب رہا ہے۔ اس کے مقابلے میں شاعری اور ڈراما صرف ایک محدود اور اقلیتی طبقے کا مشغلہ بن گیا ہے۔ یہ سامنے کے حقائق ہیں جن سے آنکھیں چرا کر نہیں بلکہ آنکھیں چار کر کے نقاد کو نتائج اخذ کرنے چاہییں۔ جب اپنی بات منوانے کی خاطر نقاد حقائق کو جھٹلاتا ہے تو تنقید میں سوائے فکر کے انتشار کے کچھ ہاتھ نہیں آتا۔ چناں چہ فاروقی کا بیان دیکھیے:

> اقبال نے جب شاعری شروع کی تو داغ اور امیر کا غلغلہ تھا اور جب ختم کی تو حسرت، فانی، یگانہ، جوش اور اختر شیرانی کا طوطی بول رہا تھا، جگر اور فراق اچھی طرح جم چکے تھے، اور ن م راشد، میراجی، مجاز اور فیض کا ذکر ہونے لگا تھا۔ ۱۹۰۰ء سے ۱۹۴۰ء تک اس عرصے میں آپ نے کتنے افسانہ نگار پیدا کیے؟ بس ایک پریم چند۔

فاروقی یہاں پھر نارنگیاں گن رہے ہیں۔ چھوٹے بچوں کی طرح لڑتے ہیں کہ میرے اتنے چچا ہیں اور اتنے ماموں، اور ایک چچا تو پہلوان بھی ہیں اور ماموں کے پاس بندوق بھی ہے۔ ہنسی آتی ہے ان کی ایسی باتوں پر۔ کبھی کبھی میں سوچتا ہوں کہ دنیا کی تمام زبانوں کے سامنے "خم خانۂ جاوید" کا چیلنج کیوں نہ پھینکا جائے۔ جتنے شاعروں کا ذکر لالہ سری رام نے اس تذکرے میں کیا ہے، کیا دنیا کی کوئی زبان اتنے شاعروں کی فوج تیار کر سکتی ہے؟ اور یہ سب غزل کا فیضان ہے؛ غزل نہ ہوتی تو ہمارے یہاں بھی اتنے ہی شاعر ہوتے جتنے کہ دنیا کی ہوش مند قومیں اپنی زبانوں میں پیدا کرتی رہتی ہیں۔ پچھلے پچیس سال میں انگریزی اور فرانسیسی زبانوں نے کتنے شاعر پیدا کیے؟ حد سے حد پچاس، یا سو کر لیجیے۔ ان کے مقابلے میں ہندو پاک کے غزل گو شاعروں کو جمع کر لیجیے — جتنے شاعر انگریزی نے پیدا کیے اتنے تو صرف پیلی بھیت کے پچھواڑے سے نکل آئیں گے۔ اس لشکرِ جرار کے ہاتھ میں قلم کے ساتھ ساتھ تلوار بھی تھما دی جائے تو زمینِ شعر ہی نہیں بلکہ سرزمینِ چین وماچین تک اس کے زیرِ نگیں آجائے۔

بہرحال اب فاروقی کے بیان پر غور کیجیے۔ یہ بات میں کہہ چکا ہوں کہ انیسویں اور بیسویں صدی ناول کی صدی ہے، شاعری کی صدی نہیں۔ وکٹورین عہد میں بڑے نام شاعروں کے نہیں ناول نگاروں کے ہیں۔ اردو میں ناول نہیں، ڈراما نہیں، تنقید نہیں، ایک افسانہ ہے، اور زیادہ تر

شاعر غزل کے شاعر ہیں۔ ہماری پسماندگی کی وجوہات کچھ بھی رہی ہوں، ہمیں اس پر ہمدردی سے غور کرنا چاہیے۔ ہماری عام پسماندگی کو دوسری اصناف کی پسماندگی کی تحقیر کا جواز نہیں بنانا چاہیے۔ اردو افسانے نے ناول اور ڈرامے کی کمی کو پورا نہیں کیا، لیکن ادب کی عام پسماندگی کے احساس کو کم ضرور کیا ہے۔ اگر ہم اتنی قدرشناسی بھی کر لیتے تو تنقید ناخوشگوار بیانات سے محفوظ رہ سکتی تھی۔

فاروقی نام ہوشیاری سے گنواتے ہیں۔ پریم چند اردو افسانے کے بانی تھے اور بانی ہونے کے باوجود اردو کے سب سے بڑے افسانہ نگار بھی۔ اردو افسانے کو اس کے آغاز کے ساتھ ہی ایک بڑا ذہن مل گیا۔ یہ بات فی نفسہ حیرت انگیز ہے۔ لیکن اردو افسانے کا سنہری دور ترقی پسند تحریک کے ساتھ ساتھ شروع ہوتا ہے۔ اس دور کے شاعروں کے نام گنوائیے تو راشد، فیض، ندیم، میراجی، اختر الایمان، سردار جعفری، مخدوم، جاں نثار اختر، مجاز، جذبی وغیرہ وغیرہ کے نام سامنے آتے ہیں۔ ان کے مقابلے میں کرشن چندر، منٹو، بیدی، عصمت، ندیم قاسمی، غلام عباس، احمد عباس، بلونت سنگھ، عزیز احمد، عسکری، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، اشفاق احمد وغیرہ کے نام تعداد اور قدوقامت دونوں اعتبار سے کم نہیں۔

اسی طرح قرۃالعین حیدر، انتظار حسین، انور سجاد، رام لعل، غیاث احمد گدی، قاضی عبدالستار، سریندر پرکاش، بلراج مین را، احمد ہمیش، خالدہ اصغر، عبداللہ حسین نے جو کام افسانے میں کیا ہے وہ سلیم احمد، منیر نیازی، زاہد ڈار، ساقی فاروقی، باقر مہدی، وحید اختر، شاذ تمکنت، بلراج کومل، بشیر بدر، شہریار، محمد علوی، کمار پاشی، ندا فاضلی اور عمیق حنفی کے کام سے کم اہم نہیں ہے؛ بلکہ شاعروں میں تو آپ کو محسوس ہوتا ہے کہ ان میں سے کوئی نام بڑا نام نہیں بن سکا، یا ان کا ارتقا تکمیل کی منزل کو نہیں پہنچ سکا، یا وہ پوری طرح اپنی انفرادیت کو پا نہیں سکے، یا ان کا اسلوب اپنی پوری بہار دکھا نہیں سکا، یا ان کے لیے ابھی بہت کچھ کام کرنے کا باقی رہ گیا — مختصر یہ کہ ان کی شاعری میں ایک آنچ کی کمی رہ گئی ہے — لیکن اکثر افسانہ نگاروں میں اس کمی کا احساس نہیں ہوتا۔ مثلاً انتظار حسین میں یہ کمی محسوس نہیں ہوتی کہ ابھی انھیں مزید بلندی پر پہنچنا ہے؛ ان کے یہاں جو کچھ ہے مکمل ہے۔ غیاث احمد اور عبداللہ حسین کے یہاں عدم تکمیل

کا احساس نہیں صرف کم نویسی کی شکایت ہے۔ گویا جدید افسانہ فن کے عروجی نقطے کو چھو سکا ہے، جدید شاعری شاید نہیں چھو سکی۔ افسانے نے یادگار شاہکار چیزیں دی ہیں، میرا خیال ہے شاعری نے نہیں دیں۔ نسبتی منی اچھی تخلیقات سامنے آئی ہیں؛ کوئی بڑا فن پارہ، کوئی بڑا تجربہ، کوئی عہد آفریں اجتہاد سامنے نہیں آیا۔ یہ بات آپ جدید افسانے کے متعلق نہیں کہہ سکتے۔ انتظار حسین، قرۃالعین حیدر، انور سجاد، خالدہ اصغر، سریندر پرکاش، عبداللہ حسین اور بلراج مین را نے چند شاہکار افسانے اور اپنے وقت کے اہم ترین تجربات اور اجتہادات اردو ادب کو دیے ہیں۔

پھر شاعری تو خراب ہونے کے باوجود شعری روایت کے بے شمار کھانچوں میں اپنی جگہ بنا لیتی ہے، اسی لیے خراب سے خراب شاعر بھی وہ موت نہیں مرتا جو خراب افسانہ نگار کا مقدر ہے۔ اگر آپ فرسٹ ریٹ نہیں تو دنیاے افسانہ میں کچھ بھی نہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ہمارے یہاں دوئم درجے کے ناولوں کی وہ مستند روایت بھی نہیں جو مغرب میں ہے۔ ظاہر ہے کہ تمام ناول شاہکار نہیں ہوتے اور اوّل درجے کے بھی نہیں ہوتے، لیکن وہ خراب، ناقص اور کمزور بھی نہیں ہوتے، محض دوئم درجے کے ہوتے ہیں۔ ہر بڑے ناول نگار کی major تخلیقات بھی ہوتی ہیں اور minor بھی۔ اردو افسانے کی روایت مختصر ہے اور اسی وجہ سے اس میں درجہ بندی ایسی نہیں ہو پائی کہ شاعری کی مانند افسانوں کو بھی مختلف سطحوں پر جینے کا موقع ملے۔ اسی لیے افسانے میں جو excellence کا تصوّر ہے وہ شاعری میں نہیں۔ شاعری میں تو آپ کا بھی کوئی درجہ ہو، نبھ جائیں گے۔ شاعری میں روایتی اسلوب اور موروثی اور مروّجہ ڈکشن کی مدد سے ہر طبعِ موزوں کلام موزوں کر سکتا ہے اور کلامِ موزوں آسانی سے شاعری میں کھپ جاتا ہے۔

ناول اور افسانے کے متعلق یہ بات یاد رکھیے کہ اس کا پورا آرٹ خلاقانہ ہوتا ہے۔ ہر ناول اور ہر افسانہ ایک نئی تخلیق ہے، کیوں کہ ہر ناول اور ہر افسانے کی دنیا ایک نئی دنیا ہوتی ہے جو زبان کے ذریعے تخلیق کی جاتی ہے، اور زبان چوں کہ دنیا کو تخلیق کرنے کا کام کرتی ہے اس لیے خلاقانہ ہوتی ہے۔ شاعری میں سرقہ و توارد کا ایک دفتر موجود ہے۔ ایک شاعر پر دوسرے شاعر کے رنگِ سخن کا اثر دیکھنے پر تو ہماری تنقید کا پورا زور صرف ہوتا ہے۔ ناول اور افسانہ اگر چربہ ہے تو اس کی دو کوڑی کی قیمت نہیں، اس لیے فکشن کی تنقید میں سرقہ اور توارد کا ذکر نہ ہونے

کے برابر ہے؛ ذرا سی مماثلت تک افسانے کو غارت کرنے کے لیے کافی ہے۔ طوائفوں پر ہمارے یہاں کتنے ناول اور افسانے لکھے گئے، کیا آپ کسی بھی افسانے کو دوسرے کا چربہ یا نقشِ ثانی کہہ سکتے ہیں؟ ہر ناول اور افسانے کا تجربہ الگ ہے کیوں کہ اس کی دنیا، اس کے کردار، اس کی فضائیں، اس کی زبان اور اسلوب اور پورا فنکارانہ برتاؤ الگ ہے۔ افسانہ نگار اگر طبّاع نہیں، منفرد نہیں، خلاق نہیں اور اوّل درجے کا نہیں تو کچھ بھی نہیں۔ شاعری تو قرآن کی طرح ناظرہ بھی پڑھی جا سکتی ہے، اور اکثر لوگوں کو احساس تک نہیں ہوتا کہ آہنگ اور الفاظ کے hypnotic اثر کے تحت وہ صفحات کے صفحات الٹتے چلے جا رہے ہیں اور ذہن تفہیم کے دائرے میں داخل ہی نہیں ہو رہا؛ جبکہ خراب افسانہ تو ایک پیراگراف کے بعد ہی آپ کو منغّض کر سکتا ہے۔

(۲۴)

فاروقی لکھتے ہیں:

> عاشقانہ، فاسقانہ، زاہدانہ کی تقسیم تو حسرت موہانی ہی نے کی تھی۔ لیکن سیاسی، طنزیہ، مفکرانہ یہ سب غزل کے وہ اقسام ہیں جن سے مکتبی نقاد بھی واقف ہیں۔ افسانے میں اس قسم کی تقسیم زیادہ دور نہیں جا سکتی۔ غزل بیک وقت سیاسی، طنزیہ، مفکرانہ، فاسقانہ، عاشقانہ، زاہدانہ ہو سکتی ہے، افسانے میں یہ ممکن نہیں۔

یہ پورا پیراگراف غزل کے لیے عاشقانہ، افسانے کے لیے فاسقانہ، اول تا آخر غیر مفکرانہ اور بنیادی طور پر احمقانہ ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ فاروقی کیا چاہتے ہیں؟ آیا وہ غزل کو افسانے پر برتری دینا چاہتے ہیں یا شاعری کو افسانے سے افضل بتانا چاہتے ہیں؟ کیوں کہ عاشقانہ، فاسقانہ کی تقسیم غزل کے لیے درست ہو تو ہو (اور فی الحقیقت وہ غزل کے لیے بھی درست نہیں ہے) شاعری کی دوسری اصناف کے لیے درست نہیں۔ ممکن ہے غزل کے مفرد اشعار الگ الگ رنگ کے حامل

ہوں اور ایک ہی غزل میں عاشقانہ، فاسقانہ، زاہدانہ، مفکرانہ اور سیاسی مضامین کے موتی پروئے ملتے ہوں۔ لیکن ایسی غزل بھی غزل کا کوئی اچھا نمونہ پیش نہیں کرتی اور فاروقی جیسے غزل کے پارکھ کو مجھے یہ بات سمجھاتے ہوئے بھی شرم آتی ہے کہ غزل کے سبھی نقاد اس نکتے پر زور دیتے آئے ہیں کہ بھلے غزل میں ظاہری ربط و تسلسل نہ ہو لیکن ہر اچھی غزل میں ایک باطنی آہنگ، ایک اندرونی ربط، جذبے، احساس، فکر اور کیفیت کی ایک ایسی موزونیت اور خوش آہنگ فضا ملتی ہے جو فکرواحساس کے موہوم ترین تنافر کو بھی برداشت نہیں کر سکتی۔ کیا اقبال کی غزل "خود بھی عریاں ہوئیے اس کو بھی عریاں کیجیے" قسم کا کوئی بھی فاسقانہ خیال برداشت کر سکتی ہے؟ کیا غالب اپنی غزل میں "بڑے موذی کو مارا نفسِ امارہ کو گر مارا" قسم کے زاہدانہ احساس کے لیے کوئی گنجائش نکال سکتے ہیں؟ بے شک غزل کے بڑے شاعروں کے یہاں بھی سوقیانہ اشعار ملتے ہیں لیکن وہ ان کی غزلوں کا جزولاینفک نہیں ہوتے۔ غزل کے ہر شعر کے مفرد ہونے کے معنی یہ ہیں کہ ہم اشعار کے انتخاب، پسند اور ترتیب کے معاملے میں آزاد ہیں۔ غزل میں بھرتی کے اشعار کی بہت گنجائش ہے۔ ہم تو سو غزلے میں سے بھی تین شعر ہی چنتے ہیں۔ کیا غزل کے متعلق یہ بات نہیں ہی جاتی کہ غزل میں ایک شعر بھی کامیاب نکل آیا تو سمجھو شاعر کی محنت رائیگاں نہیں گئی؟ ظاہر ہے دنیا کی کوئی بھی صنفِ شاعری اتنے رطب و یابس کو برداشت نہیں کر سکتی جتنی کہ غزل۔ زل کی شاعری ایک ایسے waste کا منظر نامہ پیش کرتی ہے جسے صرف فطرت برداشت کر سکتی ہے۔ آرٹ اس معنی میں بھی فطرت پر ظفر مند ہے کہ آرٹ وقت اور صلاحیتوں کی ایسی بربادی کا تحمل نہیں ہو سکتا۔ غزلوں کے جنگل کے جنگل پڑے ہوئے ہیں جن میں کسی ذی روح کا گزر ہیں۔ وقت کی گرد ان پر جم چکی ہے، لاکھوں اشعار کے پتے سڑ گل چکے ہیں لیکن ہماری تنقید کے رسٹ آفیسر ان کی نگہبانی کیے جاتے ہیں کہ ایک شعر بھی اگر کام کا نکل آیا تو پورے جنگل کی ست وصول ہو گئی۔ ظاہر ہے کہ غزل کی بوطیقا پوری شاعری کی بوطیقا نہیں بن سکتی۔ نظم، موصاً غنائی نظم، خیال کے تسلسل، جذبے کی ہم آہنگی اور اسلوب کی وحدت کی پرستار ہوتی ہے۔

اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ نظم بہ یک وقت عاشقانہ، فاسقانہ، مفکرانہ، سیاسی اور طنزیہ

نہیں ہو سکتی۔ جب ہم نظم کی پیچیدگی اور تہ داری کی بات کرتے ہیں تو ہماری مراد یہی ہوتی ہے کہ نظم اکہرے جذبات، یک سمتی خیالات، سطحی سیاسی تلقینات اور سہل اخلاقی تحریمات سے دامن بچا کر فکرواحساس کے ایک ایسے پیچیدہ اور پہلودار مرکب کو پیش کرتی ہے جس میں تجربے کے لطیف و کثیف عناصر کی آمیزش ہوتی ہے۔ ایسی نظم میں ارضیت اور رفعت، فسق اور تقدیس، کھردرے پن اور غنائیت کا ایسا امتزاج ہوتا ہے کہ متخالف اور متضاد احساسات ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے، ایک دوسرے میں تحلیل ہو کر ایک نیا احساس پیدا کرتے ہوئے ایک ایسے شعری تجربے کی تشکیل کرتے ہیں جو خطیبانہ، احتجاجی اور اخلاقی شاعری کے برعکس ہمہ جہت، ہمہ گیر، گہرا، پیچیدہ، مبہم اور مشکل ہوتا ہے۔ ایسی شاعری کی قدر پہچاننے اور اس کی تفہیم کے لیے ذوقِ سلیم کی تربیت کرنے کا کام فاروقی نے کچھ کم نہیں کیا، لیکن افسانے کو رگیدنے کے اسفل جذبے کے تحت فاروقی اپنا پڑھا ہوا سبق تک بھول جاتے ہیں۔

تو ظاہر ہے ایسی پیچیدہ نظمیں بہ یک وقت عاشقانہ اور فاسقانہ، فحش اور پاکیزہ ہو سکتی ہیں۔ فاروقی اگر پوسٹ ماسٹر جنرل کی بجائے لکچرار ہوتے تو جان ڈن کی ایسی نظموں کو بی اے میں پڑھا چکے ہوتے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ فاروقی نے جان ڈن یا ایلیٹ وغیرہ کو نہیں پڑھا، لیکن وہ ایسے چالاک مناظرہ باز ہیں کہ جب ان کا پڑھا ہوا ان کے خلاف جاتا ہو تو وہ اسے بھولنے کے راستے نکال لیتے ہیں۔ یہ بھی دانشورانہ انجینئرنگ کا بہت بڑا کرتب ہے لیکن اس سے تنقید کی بھول بھلیاں بنائی جا سکتی ہے، رفیع الشان عمارت تعمیر نہیں ہو سکتی۔ اسی لیے فاروقی کو ان کا پڑھا ہوا یاد دلانے کی ضرورت پیش آتی ہے اور آموختہ دہرانا آخونجیوں کی پیشہ ورانہ بیماری ہے۔ میں بھی آخونجی ہونے کے ناتے اس بیماری کا شکار رہا ہوں اس لیے مجھ سے یہ نہیں ہوتا کہ حسرت موہانی کی تقسیم پر غور کرتے وقت پیچیدہ شاعری کے متعلق فاروقی اور ان کے مرشد آئی اے رچرڈز وغیرہ نے جو سبق پڑھایا ہے اسے بھول بیٹھوں۔ چناں چہ میں سوچتا ہوں کہ آیا غزل میں عاشقانہ فاسقانہ کی تقسیم کے وہی معنی ہیں جو مثلاً ڈن اور ایلیٹ، اور ہمارے یہاں راشد اور اختر الایمان کی تہ دار نظموں کے ہیں؟ یہیں پر غزل اور نظم کا فرق ظاہر ہو جاتا ہے اور غزل کی نظم پر فوقیت کی باتیں پادر ہوا ثابت ہوتی ہیں۔

تو کیا احساس کی کثیر البعتی نظم کا وصف ہے اور افسانہ اس سے محروم ہے؟ اگر ایسا ہوتا تو دنیا کا ایک ناول اور ایک افسانہ پڑھا نہیں جا سکتا تھا۔ اردو کا جدید افسانہ اگر پڑھا نہیں جا سکتا تو اس کا سبب یہی ہے کہ ایک ہی مرکھنا یک طرفی احساس پورے افسانے پر چھایا رہتا ہے۔ احساس اگر خود بیزاری، جہاں بیزاری، خوف، یا نراشا، تنہائی یا شناخت کی گم شدگی کا ہے تو افسانہ اسی احساس سے جنم لیتا ہے اور اسی احساس پر ختم ہوتا ہے۔ افسانے کا کیا ذکر، شاعری بھی مجرّد احساس کے ایسے تجریدی اظہار کو برداشت نہیں کر سکتی۔ شاعری بھی احساس کی شاعرانہ تجسیم کے لیے مناظر، اشیا، افراد، کردار، داخلی اور خارجی واقعات، کیفیات، اور فضاؤں کا سہارا لیتی ہے اور شعری پیکروں، تشبیہوں، علامات اور آہنگ کے ذریعے اشیا، واردات اور کیفیات کو ایک محسوس قالب عطا کرتی ہے۔ اس معنی ہی میں نظم کا مرکزی تجربہ یا کلیدی احساس کسی ایک بیان یا ایک استعارے میں قید نہیں ہوتا بلکہ نظم کی پوری بافت کا حصّہ ہوتا ہے۔ اسی سبب سے نظم فسق کا بیان کرنے کے باوجود فاسقانہ نہیں بنتی، جیسا کہ غزل کا شعر بنتا ہے، کیوں کہ نظم کی ساخت اور بافت ہی میں فسق کے تجربے کو بیان کرنے، اس کا تجزیہ کرنے، اس سے وابستگی یا علاحدگی پیدا کرنے، اس سے بلند ہونے اور اسے اپنا کر یا اس کا تیاگ کر کے جذبے کی پاکیزگی اور طہارت کو پانے کے امکانات موجود ہوتے ہیں۔ غزل کا دامن ان تخلیقی اور تحلیلی امکانات سے خالی ہے، اس لیے غزل کا شاعر وہ شاعری کرتا ہی نہیں جو نظم کا شاعر کرتا ہے۔ غزل میں تو بنتِ عم سے رومانی محبت کی شاعری تک ممکن نہیں۔ شاعر ایسی شاعری کرنے بیٹھتا ہے تو پھر عامیانہ پن اور سوقیانہ پن یا پیش پا افتادگی کا شکار ہو جاتا ہے۔ اس لیے وہ اپنے کام کا آغاز کسی دوسری سطح پر کرتا ہے۔ یہ سطح وہی ہے جسے ہموار اور دلکش بنانے میں غزل کی شاعری کی مخصوص روایت نے اپنا رس کس نچوڑ دیا ہے۔ غزل کا کوئی بھی اجتہاد ہو، روایت کے اسی خمیر سے اٹھے گا۔ مختصر یہ کہ غزل کی روایت ہی غزل گو شاعری کا مضبوط حصار ہے۔ اس روایت کے باہر وہ جس بساط پر قدم رکھے گا اس پر نظم کا شاعر بہتر تخلیقی امکانات کے ساتھ قابض نظر آئے گا۔

اگر شاعری کی جدید بوطیقا کے نقطۂ نظر سے جدید ہی نہیں بلکہ ہر اچھی نظم کا امتیازی وصف محض اس کی شعریت یا غنائیت یا شیرینی یا رنگینی نہیں بلکہ معنوی تہہ داری اور ہیئتی پہلوداری

بھی ہے تو گویا ہم نے شاعری بطور جادو ٹونا یا منتر کے تصور کو خیرباد کہا ہے اور شاعری سے دانشورانہ توقعات وابستہ کی ہیں۔ یہی دانشورانہ بُعد شاعری کو نثر سے قریب تر کرتا ہے۔ جدید شاعری، خصوصاً بودلیئر، ییٹس اور ایلیٹ کی شاعری کا کمال یہی ہے کہ رومانیت کا سہارا لیے بغیر، دانشورانہ مظروف کو کم کیے بغیر، جدید صنعتی تمدّن کے کھوکھلے پن، جدید شہروں کی بدصورت زندگی سے آنکھیں چار کر کے، تمام چیزوں اور عام زندگی کو اپنی شاعری میں سمو کر، شاعری کو ایک ایسی غنائیت بخشی جسے رومانی شاعر صرف فطرت کی آغوش میں پا سکتے تھے۔ یہی کام نثر میں ناول نگاروں نے شاعروں سے پہلے اور ان سے کہیں زیادہ وسیع پیمانے پر انجام دیا۔ چناں چہ ایک وقت تو وہ آیا کہ تھک ہار کر ایلیٹ نے اعلان کر دیا کہ شاعری کا میڈیم جدید دور کے لیے سازگار ہے ہی نہیں؛ جدید دور کے بڑے جذبات کی ترجمانی صرف ناول ہی احسن طریقے پر کر سکتا ہے۔ اگر لارنس نے ناول کو ایک بہت بڑی دریافت کہا تھا، گیلیلیو کی دوربین یا وائرس سے بڑی دریافت، تو اس میں کوئی تعجب کی بات نہیں۔

میلان کنڈیرا لکھتا ہے کہ وجود کے احساس کی فراموش گاری، جو جدید تمدن کا لایا ہوا سب سے بڑا خدشہ ہے، اس سے صرف ناول ہی انسان کو نجات دلا سکتا ہے۔ ہم اشیا اور مادّی سرگرمیوں میں گِھر کر وجود کے احساس اور اس کی معنویت کو کیسے بھول جاتے ہیں، اس کی یاددہانی اگر ناول پچھلے دو سو سال سے نہ کراتا رہتا تو شاید ہماری دنیا بے حس مشینی آدمیوں سے بھر جاتی۔ دراصل، جیسا کہ میلان کنڈیرا بتاتا ہے، سائنس نے انسان کو علم کی تشنگی اور تجسس عطا کیا ہے اور وہ ہر چیز کے متعلق جاننا چاہتا ہے۔ تاریخ کے کسی دور میں دنیا انسان کے سامنے ایک ایسے سوال کی صورت نہیں آئی تھی جس کا جواب اسے تلاش کرنا ہے۔ انسانی دنیا ایک مسئلہ ہے، اور اس مسئلے کو سلجھانے کا پورا بار انسان کے کندھوں پر آ گیا ہے۔ اس معاملے میں دنیا، انسان اور زندگی کی تفہیم کا جو کام ناول کر رہا ہے وہ علم کے دوسرے شعبوں کی دسترس میں نہیں رہا؛ اسی لیے ناول کے مطالعے کو ذہن کی فلسفیانہ سرگرمی گردانا گیا ہے۔ ایک معنی میں ہمارے یہاں ناول کا فقدان ذہن کی اس مہمل اور انفعالی حالت کی عبرت ناک نشان دہی کرتا ہے جو تجسس، نشاط اور بصیرت سے عاری ہو کر وجود کو نباتاتی سطح پر لے جاتی ہے۔

غزل کی بات ایک طرف رکھیے، خود شاعری کا تخلیقی عمل اتنا ہمہ گیر نہیں ہے کہ اس کے ہوتے ہوئے کسی اور چیز کی ضرورت نہ پڑے۔ نثری اصناف کا ارتقا اس بات کی دلیل ہے کہ شاعری بہت سے ایسے کام کرنے پر قادر نہیں تھی جو بدلے ہوئے حالات میں اپنی تہذیبی اور تخلیقی ضرورتیں منوا رہے تھے۔ ڈراموں، ناولوں اور افسانوں میں زندگی کے جن المیہ، طربیہ، نفسیاتی، اخلاقی اور سماجی موضوعات کا ذکر ہے انھیں فنکارانہ طریقے پر برتنے کے شاعری کے پاس ذرائع نہیں تھے۔ جب بھی انھیں برتا گیا تو شاعری شاعری نہ رہی، مونگ کی کھچڑی بن گئی۔ نثری اصناف مونگ کی کھچڑی بنے بغیر انھیں برت سکتی تھیں کیوں کہ نثر کی زبان کا خمیر ہی تجزیہ، وضاحت اور exposition سے تعمیر ہوا تھا۔ یہ عناصر شاعری کی سرشت ہی میں نہیں تھے، اس لیے اس نے اپنے دائرہ کار کو انھی موضوعات اور مسائل تک محدود رکھا جو شاعری کی روح کو گزند پہنچائے بغیر اس میں سما سکتے ہوں۔ سب کام شاعری ہی کر سکتی تو نثر کی اصناف وجود میں نہ آتیں۔ ڈراما، ناول اور افسانے میں زندگی کی جو رنگارنگ تصویریں ملتی ہیں وہ شاعری کے پاس نہیں، کیوں کہ ان اصناف کا زندگی سے رابطہ گہرا ہے۔ شاعری تنزیہ کی طرف مائل ہے جبکہ ڈراما اور ناول تنزیل کی طرف۔ شاعری کے متعلق یہ نہیں کہا جاتا ــــ جو مثلاً بالزاک، ٹالسٹائی اور ڈکنز جیسے ناول نگاروں کے متعلق کہا جاتا ہے ــــ کہ انھوں نے اپنے ناولوں سے کائناتِ اکبر کے مقابلے میں ایک کائناتِ اصغر تخلیق کی۔ ہر ناول دوسرے سے مختلف ہوتا ہے اور اسی لیے ناول، یعنی نئی چیز، کہلاتا ہے۔ اور ہر ناول کی اپنی ایک الگ دنیا ہوتی ہے جس میں عشق بھی ہوتا ہے، فسق بھی ہوتا ہے، سیاست بھی اور فلسفہ بھی، المیہ بھی اور طربیہ بھی، اخلاقی کشمکش بھی اور نفسیاتی الجھنیں بھی، گھر کا فرنیچر بھی اور عالمِ فطرت بھی، غرض یہ کہ وہ سب کچھ جو زندگی میں ہوتا ہے۔ اس معنی میں ڈراموں، ناولوں اور افسانوں کی کائنات شاعری سے بہت بڑی، اور غزل کی شاعری سے تو لاانتہا بڑی ہے۔

(۲۴)

فاروقی حسرت کی ریس میں عاشقانہ، فاسقانہ اور زاہدانہ کی بات کرتے ہیں لیکن وہ یہ بات بھول جاتے ہیں کہ غزل کی شاعری کی سب سے بڑی کمزوری تو یہی ہے کہ وہ نظمیہ شاعری کی مانند زندگی کی بوقلمونی اور رنگارنگی کا احاطہ نہیں کر پاتی۔ دنیا بھر کی شاعری میں زندگی کی ہزار تصویریں ایسی ملیں گی جنھیں ایوانِ غزل میں ٹانکنے کے لیے کوئی کیل نظر نہیں آ۔ئے۔ اسے میں غزل کا عیب نہیں کہوں گا بلکہ ایک صنفِ سخن کے حدود سے تعبیر کروں گا۔ ان حدود میں غزل کی شاعری اپنی قسم کی بہترین شاعری ہے، اور دنیا کی کسی زبان کے پاس اس نوع کی شاعری نہیں، کیوں کہ یہ صنف ہی نہیں۔ شکایت غزل سے نہیں بلکہ غزل کی اس خاصیت سے ہے جس کے سبب شاعری کی دوسری اقسام اور اصناف پھل پھول نہ سکیں۔ قصور غزل کا نہیں بلکہ ان شاعروں کا ہے جنھوں نے اظہار کے دوسرے ذرائع کے امکانات کا تفحص نہیں کیا۔ اس کا سبب وہ انحطاط تھا جس سے ہماری تاریخ گزری۔ انحطاط کے زمانوں میں تخلیقی اُپج نئی راہیں نہیں تراشتی بلکہ روایت پسندی اور تقلید کا شکار ہو جاتی ہے۔ اگر ہمارے یہاں شاعری کی دوسری اقسام اور اصناف بھی تخلیقی نوادرات سے مالامال ہوتیں تو غزل کی حرف گیری کی ضرورت نہ رہتی۔

اگر ایک افسانہ دوسرے سے مختلف نہیں تو اس کی کوئی قیمت نہیں۔ "بابو گوپی ناتھ" قسم کا دوسرا افسانہ نہ تو منٹو نے لکھا نہ کسی دوسرے افسانہ نگار نے اس کی نقل اڑائی۔ یہ یکتائی شاعر کو حاصل نہیں کہ شاعر کو دیر یا حرم، مقتل یا ماسکو کی راہ مل گئی تو ہر تیسرے شعر میں وہ یہی راہ چلتا نظر آتا ہے۔ اگر کوئی شخص غزل کے مماثل اشعار کی کتاب مرتب کرنے بیٹھے تو اسے کئی جلدیں درکار ہوں گی۔ بڑے بڑے اساتذہ کے یہاں ہم رنگ اشعار کی ایسی بھرمار ہے کہ اللہ کی پناہ۔ منٹو اور بیدی اور پریم چند کا ایک افسانہ دوسرے کے مماثل نہیں۔ "ستاروں سے آگے" کے افسانوں میں باہمی مماثلت نظر آئی تو فوراً مس حیدر پر یک رنگی کا اعتراض ہوا۔ کرشن چندر کے افسانوں کی تان جب مزدور اور انقلاب پر ٹوٹنے لگی تو فوراً فارمولا کہانی کا الزام لگا۔ اور خاطر نشان رہے کہ ان

دونوں کے اسالیب کا میلان شعریت کی طرف تھا، جیسا کہ جدید افسانہ نگاروں کا ہے، اور آپ تو جانتے ہیں کہ پورا کا پورا جدید افسانہ یک رنگی کا شکار ہے۔ گویا شاعری تکرار اور یک رنگی کی پناہ گاہ ہے، اور غزل کی شاعری تو خاص طور پر۔ تکرار اور یک رنگی لوک کلا کی صفت ہے۔ آدی باسی ایک ہی تھاپ پر رات بھر ایک ہی قسم کا ناچ ناچ سکتے ہیں۔ چنیا ایک بار اُڑی تو پھر آپ اسے پنواڑی کی دکان پر بٹھائیے، حلوائی کے چھپر پر، یا مکھیا کے گھر پر، اور رات بھر گاتے رہیے اور شعر پر شعر لگاتے جائیے۔ لٹریچر فوک آرٹ سے اسی معنی میں مختلف ہے کہ تحریر میں آجانے کے بعد اس کی نوعیت بدل جاتی ہے، اور وہ یک رنگی اور تکرار کو برداشت نہیں کر پاتا۔

ہمارے یہاں مشاعروں کی گرم بازاری بھی گویا فوک شاعری یا oral روایت کی ہی توسیع ہے۔ مشاعروں میں ان لوگوں کی تعداد زیادہ ہوتی ہے جو یا تو اردو جانتے ہی نہیں اور اگر جانتے ہیں تو گھر پر اردو کی ایک کتاب نہیں ہوتی۔ گویا شاعری میں ان کی دلچسپی پڑھنے میں نہیں صرف سننے کی حد تک محدود ہے۔ اسی لیے مشاعرے غزلوں کے زور پر چلتے ہیں کہ oral art ذہن کی اس یک سوئی، تفہیم اور تربیت کا مطالبہ نہیں کرتا جو تحریری آرٹ کرتا ہے۔ مشاعرے کی غزلیں دوسرے روز باسی ہو جاتی ہیں اور جن شعروں پر ہم نے سر دُھنا تھا انھیں تحریری شکل میں دیکھتے ہیں تو بے جان نظر آتے ہیں۔ غزلوں کے دیوان پڑھنے میں بھی یک رنگی، تواتر، تکرار اور پریشاں بیانی قدغن بنتی ہے۔ ایک ہی نشست میں چند غزلیں پڑھنے کے بعد ذہن پر تھکن طاری ہو جاتی ہے، جبکہ نظموں کے موضوعات میں تنوع ہونے کے سبب دلچسپی برقرار رہتی ہے۔ ہم کہتے تو یہی ہیں کہ مشرق کا مزاج شاعری سے زیادہ مانوس ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ شاعری مغرب میں ہی زیادہ پڑھی جاتی ہے، کیوں کہ وہاں کتابی کلچر ہے اور لوگوں میں پڑھنے کا شوق تعلیمی طور پر پسماندہ ممالک کے مقابلے میں زیادہ ہے۔ لوک کلچر سیدھے سادے معاشروں کا کلچر ہے جو سائنسی اور صنعتی انقلاب کے بعد بڑے شہری تمدنوں کے لیے جگہ خالی کرتا رہا۔ تعلیم یافتہ طبقہ لوک کلچر کی سطح کو چھوڑ کر بائی کلچر کو اپناتا ہے اور اس کے لیے شاعری سننے سے زیادہ پڑھنے کی چیز بنتی ہے۔ سننے کے مقابلے میں پڑھنا ذہن کا زیادہ فعال عمل ہے کیوں کہ فن پارے کو نہ صرف یہ کہ اپنے طور پر ازسرِ نو تخلیق کرتا ہے بلکہ اس کے معنوی اور ہیئتی محاسن کا یکسوئی اور ژرف نگاہی سے ادراک بھی

کر سکتا ہے۔ مطالعہ ایک دانشورانہ سرگرمی ہے جو خلوت، یکسوئی اور غور و فکر کا مطالبہ کرتی ہے۔ شاعری کو جذباتی سے زیادہ دانشورانہ، پیچیدہ، مشکل اور مبہم بنانے میں تنہائی کے مطالعے اور مطبوعہ لفظ کا بھی اتنا ہی دخل ہے جتنا کہ جدید معاشرے کے دوسرے تہذیبی اور تمدنی محرکات کا۔ شاعری ابتدائی سادہ معاشروں کی لوک کویتا کی طرح سادہ کار نہیں رہی۔ اسے تہہ دار اور پُرکار بنانے میں ان علوم کا بھی بڑا حصہ ہے جنھوں نے ایک عام آدمی کو بھی انسان کے ظاہر اور باطن کا وہ علم عطا کیا جو تاحال اس کی دسترس میں نہیں آیا تھا۔ ناول کی حیرت ناک ترقی اور مقبولیت کے پیچھے کسی نہ کسی حد تک یہ جذبہ بھی کام کر رہا تھا کہ آدمی کے اندرون کو دیکھا اور سمجھا جائے۔ اس میدان میں ناول نے وہ انقلاب انگیز کام کیا کہ انسان اور زندگی کے آدمی کے تصورات بدل کر رکھ دیے، نہ صرف یہ کہ تفہیمِ حیات کی راہیں کشادہ ہوئیں بلکہ ہمدردیوں کے آفاق بھی وسیع ہوئے، مذہبی اخلاقیات کی بنیادیں ہل گئیں اور روایاتی تصورات کی فصیلوں میں دراڑیں پڑ گئیں۔

دورِ جدید میں تفہیمِ حیات کا کام شاعری سے زیادہ ناول نے کیا۔ شاعری دانشورانہ بنی، پھر بھی اس کا سروکار حسن آفرینی سے زیادہ رہا۔ شاعری کے مقابلے میں ناول نے اپنے کھردرے آرٹ ہونے کی تہمت قبول کر لی، گو وہ اپنے آرٹ کو مسلسل نکھارتا رہا اور حقیقت پسندی ہی کے دائرے میں رہ کر حسن آفرینی کی مہم کو سر کرنے میں کامیاب ہوا۔ شاعری کا حسن آفرینی کا جذبہ بالآخر ایک ایسی لجلجی جمال پسندی میں انجام پذیر ہوا، جہاں زندگی سے اس کا رشتہ کمزور پڑ گیا اور خود شاعروں نے ایسی حسن پرستی کے خلاف بغاوت کی اور شاعری کو دورِ جدید کے اہم مہمات کا ترجمان بنایا۔ شاعری میں پھر دانشورانہ رنگ اور آہنگ پیدا ہوا۔ وہ نثر، ناول، حقیقت پسندی، نفسیات، برہنہ اسلوب، اور کھردرے آہنگ کے قریب آئی اور اس رومانیت، ماورائیت، آراستگی اور شیریں نغمگی سے فاصلہ قائم کیا جو ان شاعروں کا شیوہ تھا جو زندگی سے کٹ کر اپنے نازک اور لطیف احساسات کو پروان چڑھاتے تھے۔ شاعری کا مطالعہ بھی دانشورانہ سرگرمی ٹھہرا۔ اس سے لطف اندوزی کے لیے علم، عقل، اور محنت کی ضرورت پڑی۔ براہِ راست احساس کو چھو کر وجد آفرینی کا کام شاعری نے سنگیت کو سونپ دیا۔ اس نے جان لیا کہ سنگیت بننے کی اس کی کوشش لاحاصل ہی نہیں بلکہ اس کے مفاد اور منصب کے بھی خلاف ہے۔ اس طرح مغرب میں

شاعری، افسانہ، ناول اور ڈراما، سب لٹریچر قرار پائے، جو لوک ساہتیہ، لوک کلا اور لوک کویتا سے اس معنی میں مختلف ہے کہ مطبوعہ ہونے کے سبب وہ پڑھنے کی چیز ہے، اور ہر تحریر پر ایک انفرادی شخصیت کا نام نقش ہوتا ہے۔

ہمارے ملک میں کتابی کلچر عام نہ ہونے کے سبب شاعری پڑھنے کی نہیں بلکہ مشاعروں میں سننے کی چیز رہ گئی ہے۔ ٹی وی اور ریڈیو نے بھی اسے فردوسِ گوش بنایا۔ غزل گانے والوں نے تو سنگیت کا وہ جادو جگایا کہ شاعری کا سر ماند پڑ گیا اور اشعار سنگیت کے اڑن کھٹولے کے پائے پکڑے، تانوں کے بیچ اپنی آن برقرار رکھنے کی کوشش کرنے لگے۔

میں مسرت کش آدمی نہیں ہوں۔ دل بستگی کے ان مشاغل کو میں معیوب نہیں سمجھتا۔ میں خود موسیقی کا دلدادہ ہوں۔ میں تو صرف یہ بتانا چاہتا ہوں کہ ان مشاغل کو ہمیں شاعری کے مطالعے کے شغل سے الگ کر کے دیکھنا ہوگا۔ مشاعروں اور غزل کی محفلوں کے دلدادہ لوگ شاعری کے دلدادہ نہیں ہیں۔ وہ مغرب کے دلدادگانِ شاعری کی مانند نہ شعری مجموعوں کو اپنے گھروں میں بساتے ہیں نہ فرصت کے لمحات میں ذوق و شوق سے ان مجموعوں کا مطالعہ کرتے ہیں۔ مشاعروں کے شوقین حضرات کے یہاں نہ کلیاتِ میر ملے گا نہ دیوانِ غالب! راشد اور اختر الایمان کو تو پڑھنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا کہ وہ ان کے تو نام سے بھی واقف نہیں ہوتے۔ یہ شاعری کے مطالعے کے آداب نہیں ہیں۔ مشاعرہ بازی حسینۂ شعر سے ایک قسم کی نظر بازی کے علاوہ کچھ نہیں۔

دراصل یہ لوگ لوک کویتا سننے والوں ہی کا جدید روپ ہیں اور غزل کی شاعری ـــــ خصوصاً مشاعروں کے مقبول غزل گویوں کی شاعری ـــــ لوک کویتا ہی کی ضرورت پوری کرتی ہے۔ وہ مختصر ہوتی ہے، آسان ہوتی ہے، مانوس رموز و علائم سے کام لیتی ہے، ذہن پر بار نہیں ڈالتی، تکرار، یک آہنگی، اور پیش پا افتادگی کا اسے خوف نہیں ہوتا۔ وہ گدگدی کرتی ہے، چونکاتی ہے، سہلاتی ہے، تھپکتی ہے، سب کچھ کرتی ہے، صرف ذہن کو بیدار نہیں کرتی، تفریح کو آرٹ میں اور مسرت کو بصیرت میں نہیں بدلتی۔ اور یہ کام لٹریچر کرتا ہے۔

ہمارے بہت سے شاعر، ادیب، نقاد لوک کلچر کی اسی سطح پر جیتے ہیں۔ لٹریچر ان کے لیے

سمٹ سمٹا کر غزل تک محدود ہو گیا ہے۔ وہ غزلیں کہتے ہیں، غزلیں سنتے ہیں، غزل کی تنقیدیں لکھتے ہیں۔ وہ زبان و بیان کے تمام اسرارورموز سے واقف ہوتے ہیں، ان کے علم، ان کی فضیلت، اور ان کی باریک بینی میں کوئی کلام نہیں، لیکن ان کی تمام ہنرمندی اور ہنرشناسی غزل پر آ کر ختم ہو جاتی ہے۔ غزل سے باہر نظمیہ شاعری سے انھیں کوئی سروکار نہیں ہوتا، ناول اور افسانے سے کوئی دلچسپی نہیں ہوتی۔ زبان و بیان کی ان کی تنقیدیں ایک ایسی محدود ماہریت کا پتا دیتی ہیں جو ادب کے وسیع تناظر میں بالآخر بے ثمر اور اکتا دینے والی ثابت ہوتی ہے۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ ان ماہرین میں کوئی بھی بڑا نقاد پیدا نہ ہوا۔

ادب کا نقاد پہلودار شخصیت کا مالک ہوتا ہے۔ وہ ایک اچھے قاری کی ترقی یافتہ شکل ہوتا ہے اور اچھا قاری کسی ایک صنف کا پرستار نہیں ہوتا بلکہ نثر و نظم کی جدیدوقدیم تمام اصناف سے رابطہ قائم کرتا ہے۔ ترجیحات سبھی کی ہوتی ہیں لیکن ترجیحات کو تعصبات میں نہ بدلنا ذہنی شائستگی اور ذوقِ سلیم کی نشانی ہے۔ اچھا نظامِ تعلیم ذہن کو یک سمتی بنانے کی بجائے اسے ایسی آفاقیت عطا کرتا ہے کہ وہ انسان کی رنگارنگ تہذیبی سرگرمیوں میں شریک ہو سکتا ہے۔ اسی لیے لٹریچر کا نصابِ تعلیم جدیدوقدیم ادب اور نثر و نظم کی تمام اصناف کا احاطہ کرتا ہے۔ لٹریچر کا مطالعہ ایک تعلیم یافتہ متمدن آدمی کا ذہنی مشغلہ ہے جو نوعیت کے اعتبار سے دانشورانہ، مفکرانہ، اور ناقدانہ ہے۔ اسی لیے شاعری کا مطالعہ مشاعرے میں غزل سننے اور ناول کا مطالعہ سفر میں ناول پڑھنے سے مختلف چیز ہے۔ یہاں تو حالت یہ ہے کہ جاہل سے جاہل آدمی بھی، جو اپنی زبان اور زبان کے ادب سے واقف نہیں ہوتا، زحمت صاحب، رحمت صاحب، اور قسمت صاحب بن جاتا ہے جبکہ ایک تخلص کے زور پر صاحب کہلوانے کی یہ سہولتیں سماج کے دوسرے افراد کو حاصل نہیں ہوتیں۔ یہ لوگ مقامی مشاعروں میں غزلیں سنا کر شاعروں پر کھپتے ہیں۔ میں ان سرگرمیوں کو بھی حقارت کی نظر سے نہیں دیکھتا۔ ممکن ہے ان چیزوں سے بھی لوگوں کو تفریح مل جاتی ہو اور ان کے ذوقِ سخن کی تسکین ہو جاتی ہو۔ لیکن ایسی چیزوں پر لٹریچر کی تہمت نہیں رکھنی چاہیے۔ وہ لوک کویتا کی قسم کی ایک چیز ہے جس کی اہمیت سننے اور سنانے کے بعد ختم ہو جاتی ہے۔ ہمارے یہاں غزل کی مقبولیت بذاتِ خود اس بات کی دلیل ہے کہ شاعری کے معاملے میں ہمارا ذہن،

گونا گوں تعلیمی، اقتصادی، اور سماجی وجوہات کی بنا پر، لوک کویتا کے دائرے سے باہر نہیں نکلا اور ہم نے ادب اور شاعری کا حاصل صرف غزل کو سمجھا، اور لٹریچر سے جو دلچسپی تعلیم یافتہ اور متمدن معاشروں میں ہوتی ہے، وہ ہم پیدا نہ کر سکے۔ غزل کے ہزارہا ایسے شاعر اور پرستار آپ کو مل جائیں گے جنھوں نے بیدی اور منٹو کا کیا ذکر، راشد اور اختر الایمان تک کو نہیں پڑھا۔ ان کے لیے ادب کے یہ نام اور ادب کے یہ اصناف اہمیت ہی نہیں رکھتے۔ میں جاننا چاہوں گا کہ فاروقی جب غزل کے کندھے پر بندوق رکھ کر افسانے کو داغتے ہیں تو کیا وہ اس طبقے کی نمائندگی نہیں کرتے جس کا ادب اور لٹریچر کا علم اور تجربہ اس نوعیت کا ہے ہی نہیں جو دورِ جدید میں ایک تعلیم یافتہ متمدن معاشرے کے افراد کا ہونا چاہیے؟

**

وارث علوی

فکشن کی تنقید کا المیہ

وارث علوی معاصر اردو تنقید میں اپنے منفرد لہجے کی بدولت ممتاز ہیں۔ انھوں نے اپنے مضامین میں اردو فکشن نگاروں اور ناقدوں کی تحریروں اور متنوع ادبی مسائل کو اپنے تجزیے اور بے لاگ تبصرے کا موضوع بنایا ہے۔ فکشن نگاروں میں انھوں نے سعادت حسن منٹو اور راجندر سنگھ بیدی کی تحریروں پر تفصیل سے اظہار خیال کیا ہے۔ وارث علوی کا تعلق ہندوستانی ریاست گجرات کے شہر احمد آباد سے ہے جہاں وہ ایک کالج میں انگریزی ادب کے استاد رہے ہیں اور ریٹائرمنٹ کے بعد بھی مقیم ہیں۔ وارث علوی کے تنقیدی مضامین کے متعدد مجموعے شائع ہو چکے ہیں جن میں سے چند کے عنوان "تیسرے درجے کا مسافر"، "اے پیارے لوگو"، "کچھ بچا لایا ہوں"، "پیشہ تو سپہ گری کا بھلا"، "حالی، مقدمہ اور ہم"، "خندہ ہائے بے جا" اور "فکشن کی تنقید کا المیہ" ہیں۔

ISBN 969-8379-23-1
Rs.80

آج کی کتابیں